НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

ISSN 0130-6936
1995
1



Музиченко С. М.
«Місячна ніч у Макіївці».
Полотно, олія, 1976.
Фото В. Д. Хлібцевича.



Музиченко С. М.
«Ніч під Новий рік».
Полотно, олія, 1978.
Фото В. Д. Хлібцевича.



Романщак В. Н.
Килим, вовна.
Київ, 1976.
Фото О. Сланка.

Гулик І. М.
Килим «Трембіта», ткацтво.
Київ, 1981.
Фото Л. Чобітько.



Прийняття присяги українським козацтвом біля Покровської церкви в Києві.
14 жовтня 1992 р.
Фото С. Палюха.



Прийняття присяги українським козацтвом.
14 жовтня 1992 р.
Фото С. Палюха.

ЖУРНАЛ ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ, МІЖНАРОДНОЇ АСОЦІАЦІЇ ЕТНОЛОГІВ І МІНІСТЕРСТВА КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

1 1995

СІЧЕНЬ — ЛЮТИЙ

(252)

Рік заснування 1925
Виходить один раз на два місяці

КИЇВ
НАУКОВА ДУМКА

У ЖУРНАЛІ

З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

3 *Жеплинський Богдан.* Класик українського кобзарства кінця XIX—поч. XX століть (До 100-річчя від дня народження Гната Гончаренка)

6 *Чмелик Роман.* Християнські засади української сім'ї (друга половина XIX — початок XX ст.)

11 *Ященко Леопольд.* Українська народна пісня в міському середовищі

17 *Лащук Юрій, Ошуркевич Олексій, Хведась Андрій.* Дослідження народної культури Волині в XIX — першій половині XX століть

25 *Селівачов Михайло.* Еволюційні процеси в українській народній орнаментиці кінця XIX—XX століть

36 *Лебедєв Георгій.* Народність живопису Василя Кричевського

МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

42 *Верховинець Ярослав.* Шість видань порадника для вивчення українських народних ігор (З історії книги професора В. М. Верховинця «Весняночка»)

ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ

50 *Катернюга Мусій.* Брами в народному зодчестві

НАРИСИ, ЕТЮДИ

56 *Гаврищук Анатолій.* Подільська Маланка на Дністрі

НАРОДНІ ТАЛАНТИ

60 *Яремко Богдан.* Статус народних музик Турківщини (На матеріалах фольклорних експедицій)

62 *Коваленко Анатолій.* Художня різьба на Полтавщині

65 *Шевельов Сергій.* Глиняна іграшка Ольги Шиян

СЛОВО МОЛОДОГО ДОСЛІДНИКА

68 *Пазяк Надія.* Рід Рильських і Северин Гощинський

78 *Гурошева Наталя.* Традиційний український дитячий одяг

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

84 *Черемшинський Остап.* У вінок шани видатному українському народознавцю (Покажчик праць Володимира Гнатюка і матеріалів про нього)

ХРОНІКА

86 *Кутельмах Корнелій.* Карпатознавство — справа міждержавна

88 *Микитенко Оксана.* Конференція дослідників культури балканських слов'ян

З НАШОЇ ПОШТИ

90 *Случанко Борис.* Відроджена мозаїка Херсонесу

91 *Падовська Олена.* Образ дерева життя в килимах Поділля

93 *Дзюба Ганна.* Дослідник народної музичної культури Полтавщини

95 *Пархоменко Ніна.* Українська хата

Адреса редакції:
252001 МСП, Київ-1
вул. Грушевського, 4
Телефон 228-58-73

Науковий редактор *О. Г. Костюк*
Відповідальний секретар *І. М. Власенко*
Редактори відділів *В. Т. Скуратівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак*
Художні редактори *Н. М. Абрамова, М. І. Стратілат*
Технічний редактор *О. В. Дивуля*
Коректор *Н. А. Струк*

Здано до набору 19.01.95. Підп. до друку 10.04.95. Формат 70×108/16. Папір друк. № 2. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-відб. 11,03. Обл.-вид. арк. 9,29+вкл. 0,26=9,55. Тираж 4350 пр. Зам. 5-811.

Київська книжкова друкарня наукової книги. 252004, Київ-4, вул. Терещенківська, 4

«НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ», № 1 (252), січень — лютий, 1995. Журнал Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, Міжнародної асоціації етнологів і Міністерства культури України. Заснований в 1925 р. Виходить 1 раз на 2 місяці. (Українською мовою). Головний редактор Олександр Костюк. Київ, видавництво «Наукова думка». Адреса редакції: 252001, вул. Михайла Грушевського, 4. Київська книжкова друкарня наукової книги, 252004, Київ-4, вул. Терещенківська, 4.



З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

КЛАСИК УКРАЇНСЬКОГО КОБЗАРСТВА КІНЦЯ XIX — ПОЧ. XX століть

(До 160-річчя від дня народження Гната Гончаренка)

Нині минає сто шістдесят років від дня народження видатного українського кобзаря Гната Тихоновича Гончаренка. Народився він 1835 року в слободі Ріпках на Харківщині. Замолоду осліп після довгої хвороби очей. Важким було дальше життя холопчини-сліпця. Виявляючи велику любов до музики та народної пісні, він, маючи двадцять років, поступив на навчання до кобзаря Петра Кулибаби з села Вільшан Дергачівського району на Харківщині, у якого, крім Гончаренка, навчалося тоді ще два учні. Ось як розказував сам Гончаренко про навчання у П. Кулибаби: «Спочатку розкаже, а потім почне співати, а ми повторюємо»[1].

Здібний хлопець швидко освоїв кобзарську справу і опісля, значно розширивши свій репертуар, став часто виступати на ярмарках у Харькові та Куряжі. Жив він на Губаєнковому хуторі, неподалік од Харкова; пізніше, овдовівши, перебрався до Севастополя, де мешкав у свого сина, залізничного робітника, виїжджаючи влітку до родини на хутір біля Харкова.

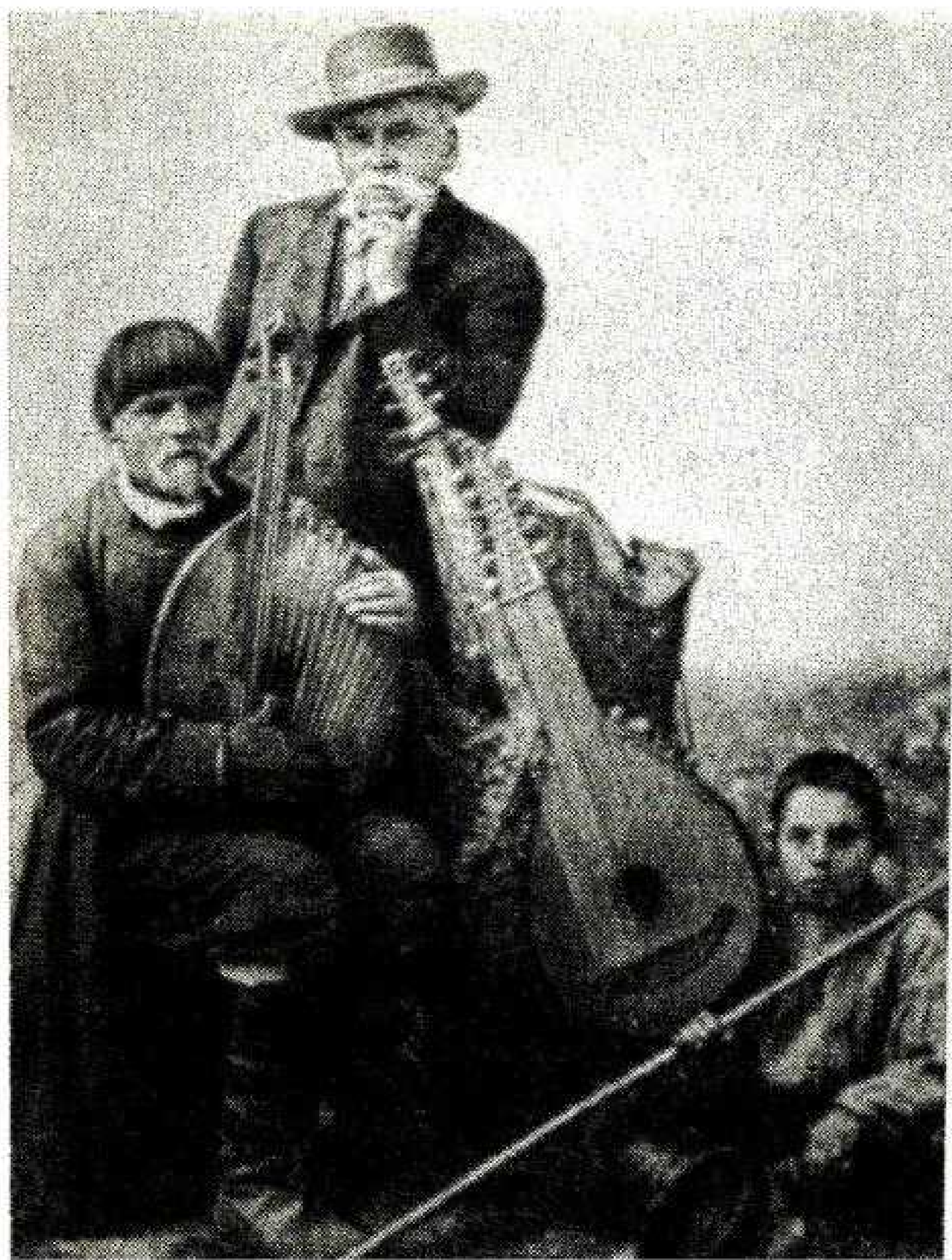
Великий знавець кобзарства, письменник, етнограф та бандурист, Гнат Хоткевич так згадує про свої перші враження від зустрічі з Гончаренком: «Із інших сліпців, яких мені приходилось слухати в ранній юності, пам'ятаю Гната Гончаренка, харківського сліпця. Пригадую, він зробив на мене велике враження. І не тільки музикою (він був, безперечно, кращий за всіх харківських бандуристів), але і ще чимось невловимим, важко передаючим. Від його виконання, тихого голосу, всієї фігури, складу мови віяло стариною Українського далекого минулого»[2].

Гнату Хоткевичу не раз доводилось зустрічатися з Гончаренком. Він із особливим захопленням характеризує Гончаренка: «Це найбільш світлий образ із усіх відомих мені кобзарів. Вже одна його зовнішність викликала якесь... просто хочеться сказати чаруюче враження. Він так же, як і його колеги, ходив по дворах, так же, як і вони, співав на вулиці, але перше, що кидалось в вічі, це особлива чистота, акуратність його зовнішності». «Говорить тихо, але якось ласкаво, привітливо і завжди розумно, завжди без лишнього. Як українець, він може сказати і жартівливу фразу, але все це завжди благопристойно, м'яко і по-особливому делікатно. Як виконавець, це був віртуоз, хоч можливо, і з ограниченим репертуаром, у нього не було змазаних місць, а все чітко і художньо»[3].

[1] Фонди Львівського державного архіву НАН України.— Ф. 688, 0—1, Д—191, зв. 12, 82.

[2] *Хоткевич Гнат.* Воспоминания о моих встречах со слепыми. Твори в двох томах.— К., 1966.— С. 457.

[3] *Там же.*— С. 494.



Кобзар Г. Т. Гончаренко (з поводирем) та С. Г. Бородай. Фото 1910 р.

У всьому Гончаренко був дуже вимогливий до себе і вимагав цього і від учнів. Кращими його учнями, які перейняли від нього і репертуар, і манеру гри, були кобзарі П. Древченко та Є. Вудянський. «П. Древченко — згадує Г. Хоткевич — любив випити, а старий Гнат Гончаренко завжди це осуджував, за що і недолюблював свого учня і часто відзивався про нього не з похвалою. Зрячому він ще прощав, а сліпому — ніколи. Сліпих він вважав носителями високих ідей і не прощав їм загальнолюдських слабостей» [4].

Перша кобза, на якій вчився грати Гончаренко, була «просто собі», а відтак грав понад 15 років на кобзі, яку, за словами самого Гончаренка, зробив йому столяр із Харкова «такий, що ліри робив». Цей інструмент «був по руці» Гончаренку і він його дуже любив. Інженер О. І. Бородай, дослідник та любитель народної музики, хотів купити у Гната його кобзу, та старий довго не погоджувався і продав її тільки після наполегливого прохання Бородая і то зі сльозами. Після цього купив собі другу бандуру, але вже до кінця днів своїх до неї «не міг привикнути». На старій я і вночі, бувало, встану, коли не спиться і граю,— згадував Гончаренко.— А до цієї не лежить моя душа» [5].

Збирач відомостей про кобзарів того часу Ю. Тиховський писав про Гната Гончаренка: «Дуже добре грає і виразно співає. В думах він, очевидно, більше наполягає на їх меморіально-повчальну сторону». І далі: «Дуже добре грає на кобзі, як серйозні, так і жартівливі п'єси і танці, деякі цікаві по музиці. Дуже бажано було би записати від нього спів та музику акомпанемента дум» [6]. Певною мірою ці побажання здійснилися. Леся Українка разом з К. Квіткою 1911 року записали на фонографі колоритні варіанти дум «Про сестру та брата», «Про Олексія Поповича», «Про удову», а також пісні та танці у виконанні Г. Т. Гончаренка.

Бандура Г. Т. Гончаренка, за описом Климента Квітки, мала 5 басів та 15 приструнків. При необхідності кобзар перестроював бандуру, підтягуючи відповідні струни. Професор Філарет Колесса, розшифровуючи та аналізуючи записані від Гончаренка при допомозі фонографа думи, так описує гру цього кобзаря: «Граючи на бандурі, Гончаренко зрідка натискає пальцями лівої руки довгі струни, натягнені вздовж ручки (грифа), як то буває при грі на гітарі; через те кожна довга струна може видавати різні звуки, натомість кожен із приструнків має тільки тон[7].

[4] *Хоткевич Гнат.* Воспоминания о моих встречах со слепыми // Твори в двох томах.— К., 1966. Т. I.— С. 495.
[5] *Там же.*— С. 495.
[6] *Тиховский Ю.* Кобзари Харьковской губернии. Сборник Харьковского историко-филологического общества. Т. XIII, ч. II.— С. 135—138.
[7] *Колесса Ф. М.* Мелодії українських народних дум.— К., 1969.— С. 569.

Ф. Колесса дав високу оцінку техніці бандурної гри Г. Гончаренка, називаючи її справді мистецькою. Він писав: «Тони з-під його пальців виходять чисті і звучні, рівно, мов перлини, пересипаються у швидких пасажах, зростають і набирають сили в переходах від p до f, звучать сильними акордами в закінченнях періодів і дескретно стихають серед співу, даючи гармонійний підклад рецитації або переплітаючи її золотим мереживом тонких фіоритур і пасажів»[8].

Акомпанемент Г. Т. Гончаренка, наслідуючи мотиви його рецитації, відзначався своєю самостійністю. Він завжди був у виконанні кобзаря яскравим, оживленим, так же імпровізованим, як і спів, надавав рецитації багато колоритності і руху та підкреслював експресію музикальної декламації. Ф. Колесса зазначив, що в акомпанементі Гончаренка постійно змішуються дві форми: 1) повторювання дрібними нотами одного тону або двох-трьох тонів напереміну в акорді, 2) швидкі пасажі, імітуючі фігури та фіоритури[9].

Співаючи думу, Гончаренко увесь час грав на бандурі так, що його супровід давав гармонійне тло рецитації. Гончаренкові рецитації виявляють багато архаїчних ознак і, за твердженням Колесси, найближче підходять до найстарших полтавських варіантів рецитацій О. Вересая і Михайла Кравченка. Однак, зазначає Колесса, «Гончаренкові рецитації разом із супроводом кобзи, як цілість, крім спільних всім кобзарям стильових ознак, виявляють стільки оригінальності, носять на собі таке сильне відбиття артистичної індивідуальності співця, що ледве чи й дуже талановитий кобзар зумів би їх зовсім перейняти або бодай вірно наслідувати»[10].

Знайомство з Гнатом Гончаренком зробило велике враження і на Лесю Українку, яка сама записувала рецитації кобзаря на фонограф. Відзначаючи ряд труднощів, пов'язаних із записуванням на фонографі, Леся Українка в одному із листів до Ф. Колесси писала: «Ну, та мені особисто не жаль тепер ні часу, ні клопоту, покладених на сю справу: одно, що я дедалі більше впевняюся в нагальності справи рятування дум, а друге, що кобзар Гончаренко незвичайно інтересна людина і з етнографічного, і навіть з белетристичного погляду, так що я почуваюся цілком нагородженою за клопіт тими скількома днями, пробутими в його товаристві. Приємно мені теж, що нам удалося схопити у фонограф акомпанемент бандури до дум і чисто музикальні номери його репертуару...». І далі: «Гончаренко грає ліпше, ніж співає, — в музиці він віртуоз межи простими бандуристами — співати ж у 70 літ ніхто не може добре»[11].

Добре знаючи і глибоко розуміючи фольклор, Леся Українка в листах до Ф. Колесси давала цінні поради щодо розшифровки великого репертуару кобзаря, словесної та нотної транскрипції матеріалу, його впорядкування. Окрему увагу звернула Леся Українка на тонку артистичну вдачу кобзаря. Вона писала про Гончаренка: «В цього справді нічого жебрацького немає, починаючи з одежі, пристойної чумарки, як носять пригородні селяни в Харківщині, і смушевої шапки і кінчаючи поводінням, повним гідності, без запобігання, але й без ороганції (яка часом помічається у знаменитостів «з народу»), все в ньому повне благородної простоти, особливо кидаються в вічі його руки з тонкими артистичними пальцями і велична поза високої, стрункої, зовсім не згорбленої постаті. Не тільки грошей, але й найменшої послуги він не вважає за можливе приймати дарма, так, наприклад, коли на пароході йому траплялось просити матросів провести його, то він потім грав їм за те на бандурі і не приймав ніякої плати. Він, очевидно, любить свій хист не тільки через те, що він дає йому заробіток, бо дуже часто у вільний час грає сам собі свої музикальні п'є-

[8] *Там же.*— С. 570.
[9] *Колесса Ф. М.* Мелодії українських народних дум.— К., 1969.— С. 570.
[10] *Там же.*— С. 574.
[11] *Українка Леся.* Твори в 10 томах: Том 10.— С. 265. Лист до Ф. Колесси від 4 (17) грудня 1908 р., Ялта.

си, без співу. Коли раз трапилось, що фонограф чомусь віддав у карикатурному тоні (з поганим, якимсь козиним тембром) його псальму «Про Правду», він, думаючи, що то якийсь навмисний жарт з нашого боку, так образився, що ледве ми могли його переконати в нашій невинності, — так може образитись тільки артист, що поважає свій хист. Він знає і любить тільки старосвітський репертуар, а до нових і «модних» тепер співів (як, наприклад, пісні про Морозенка з новочасними додатками) ставиться скептично і холодно. До етнографів відноситься з повагою і без упередження, як до людей, що роблять якесь потрібне і серйозне діло. Мене дивувало, як він терпляче і принатурюючись до незносних часом капризів нашого фонографа, готовий був годинами співати, по скільки раз проказувати слова, стараючись при тому виразно повільною рецитацією улегшити мені роботу записувача»[12].

З захопленням писав про кобзаря і К. В. Квітка.

Гната Тихоновича добре знав відомий харківський художник Сергій Васильківський, який, за твердженням Г. Хоткевича, намалював красками кобзаря[13].

Останні роки творчого життя принесли Гончаренку велику популярність. Та по характеру своєму Гнат Тихонович не був любителем слави, та й вік вже був такий, коли успіхи не стають вимріяною ціллю. Але всюди, де тільки він не появлявся, він ніколи не залишав за собою розчарування. В пресі і спогадах він всюди залишається однаковим: завжди милою, хорошою людиною та віртуозним музикантом, вірним кобзарському мистецтву.

Помер Г. Т. Гончаренко в 1917 році, проживши близько 82 років. Він був, безперечно, одним із найвидатніших кобзарів кінця XIX — початку XX століття.

Львів *Богдан ЖЕПЛИНСЬКИЙ*

[12] *Українка Леся.* Твори в 10 томах. Том 10.— С. 371—372. Лист до Ф. Колесси від 20 лютого (5 березня) 1913 р., Гелуян.

[13] *Хоткевич Гнат.* Воспоминания о моих встречах со слепыми. Твори.— К., 1966. Т. 1.— С. 494.

ХРИСТИЯНСЬКІ ЗАСАДИ УКРАЇНСЬКОЇ СІМ'Ї

(друга половина XIX — початок XX ст.)

Україна, початок 90-х років XX століття... Події сьогодення навічно будуть вписані золотими літерами в трагічну історію нашого багатостраждального народу.

Думки національних патріотів підпорядковані одній ідеї — побудові вільної та щасливої України. Ми всі хочемо зробити свій позитивний внесок і впливати на справи зведення міцної української хати. Тому може видатися дивним заклик зважати на кожну українську родину. Митрополит Андрей Шептицький свого часу казав: «...слаба та й нещасна така суспільність, що складена з нещасливих родин». Тому не лише шукаймо клад гетьмана Полуботка по закордонах, але творімо його в Україні шляхом відродження кращих традицій і звичаїв української сім'ї.

Загальновідомо, що немає майбутнього без минулого. Будемо сподіватися, що страшні роки недавнього радянського минулого відійшли назавжди. Цей час виявився надзвичайно мізерним на позитивний досвід. Тому по науку сягнімо трохи глибше — повернімося на сто літ назад. Саме здорові засади української християнської сім'ї перед її руйнацією більшовицьким нігілізмом повинні бути тими стов-

пами, на яких ми сьогодні будемо зводити нашу родинну хату в наступному сторіччі.

Створенню сім'ї і передував важливий етап вибору наречених і організації дошлюбних стосунків. Він регулював виробленими на основі християнського світогляду ціннісними орієнтаціями, що мали значний вплив на формування народних морально-етичних норм.

Деякі дослідники побуту українського народу неправомірно різко і негативно характеризували «вечорниці» та «досвітки», трактуючи їх як одну найпоширеніших можливостей дошлюбних інтимних стосунків і першопричину розпусти. Київський науковець В. Борисенко стверджує, що дійсно ще до 30-х років XX ст. по всій території Лівобережної України побутував звичай спільної ночівлі хлопців та дівчат під час зимових вечорниць. На Харківщині та Полтавщині цей звичай мав назву «жениханння». Проте, як зазначає О. Воропай, обов'язком господині хати, в якій відбувалися вечорниці, було лад тримати.

На Правобережній Україні спільна ночівля хлопців і дівчат на вечорницях не зафіксована. Більше того, за народними звичаями дівчині не личило залишатися на гулянні після заходу сонця. Взагалі-то на Західній Україні вечорниці проходили за участю молоді й старшого покоління у формі своєрідних мистецьких вечорів за участю оповідачів, казкарів, співаків.

На Лемківщині зафіксовано ще одну цікаву ситуацію, коли неодружені дівчата і хлопці могли разом ночувати. На Іллю (2. VIII) кожен господар робив на своєму полі з тенгериці (кукурудзи) колибу, щоб стерегти її вночі від корнаса (дикої свині). Як правило «на колибу» ходили неодружені хлопці та дівчата. Щоб було веселіше, вони збиралися разом: розпалювали ватру, співали пісні, розповідали різні історії. Потім всі розходилися по своїх колибах. Проте жодних інтимних стосунків у відносинах між ними не допускалось.

У рукописних фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України є матеріали з Полтавщини, в яких описано звичай залишатися нареченому після сватання ночувати в оселі нареченої. Вперше звертає увагу на нього Г. Калиновський, подаючи опис українського весілля на Слобожанщині в другій половині XVIII ст., де зазначає, що наречений після сватання «мав дозвіл з нареченою не тільки день, але й ночі, наодинці, зобов'язуючись нічого, що перечило б цнотливості, не робити, і це виконується».

Зібраний статистичний та експедиційний матеріал дає підстави стверджувати, що дошлюбні інтимні стосунки в Україні у другій половині XIX — на початку XX ст. були винятком, оскільки в наших селах або взагалі не було позашлюбних дітей, або це були поодинокі випадки. Таким чином, молоді люди, будучи вихованими на християнських засадах і народній моралі, здебільшого дотримувалися думки, що статеве життя можливе лише в подружжі, та остерігалися інтимних дошлюбних зв'язків, які засуджувалися церквою і каралися громадою.

Молода, яка позбулася честі до шлюбу, не мала права зодягати вінок — символ дівочої цнотливості. Траплялося, що до збезчещеної застосовували й фізичні покарання: її били шнурами від дзвонів, які перед тим вимочували кілька днів у соляній ропі. Такій дівчині нерідко втинали косу, водили разом з хлопцем, що звів її, по селу, обмазували ворота дьогтем, надягали батькові хомут на шию тощо. На Бойківщині побутував звичай «зганьблену дівку» вести «на купу». Посеред села насипали каміння, виводили на нього дівчину і доручали найстаршому чоловікові покрити її голову хусткою.

Однак у кінці XIX — на початку XX ст. ставлення до покритки дещо змінюється, народні погляди, можливо, під впливом християнського вчення про прощання гріхів, стають лагіднішими: фізичні покарання фактично зникають і залишається лише моральний осуд.

Загальновідомо, що на Україні церковний шлюб був обов'язковим для визначення громадою створення нової християнської сім'ї. Поодинокі випадки співжиття «на віру» частіше зустрічалося серед вдів, покрнток чи розлучених людей, яким священник в силу певних церковних канонів не міг вдруге сповнити таїнство шлюбу. Проте такі випадки однозначно засуджувалися усіма інституціями суспільства.

Шлюбне життя було можливим лише після укладення шлюбу. Чоловік і жінка потребують одне одного насамперед для забезпечення й повного розвитку людської природи. Проте це вказує і книга Буття: «Так то полишає чоловік свого батька й матір і пристає до своєї жінки, і стануть вони одним тілом». Вислів «одне тіло» біблійною мовою означає людину як особливу цілість і єдність. «Одне тіло» — це образ інтимної єдності. У подружній спільності справи однієї сторони стають предметом піклування другої, якби йшлося про одне тільки тіло. Ця спільність «тіла» закладає також єдність думок і бажань.

Шлюб та утворення подружжя в Україні ніколи не були самоціллю. Шлюб укладався з метою створення родини. Подружжя переходить в якісно новий стан — сім'ю, лише при наявності нащадків, бо без дітей немає і родини в повному значенні.

Український народ завжди розцінював дітей як великий дар Божий, бо подружжя, згідно з наказом і благословенням Божим, служить продовженню життя: «Будьте плідні й множтеся і наповняйте землю».

Ідеальна гармонія повної сім'ї, як найвищий вияв Божої благодаті та довершеності природи, знайшла своє відображення в піснях, колядках і т. д. Наприклад:

Ясен місяць — пан господар,
Красне сонце — жона його,
Дрібні зірки — його дітки.

Про щастя мати дітей йдеться у багатьох українських народних прислів'ях та приказках, де вони порівнюються з ясними зірочками («Малі діточки, що ясні зірочки: і світять, і радують у темну ніченьку»), з квітами («Діти як рожеві квіти»), з росою Божою («Діти — то Божа роса»).

В народі постійно підтримується і стимулюється думка, що кожна родина повинна мати дітей. Це здебільшого знаходить своє вираження в прислів'ях і приказках, наприклад: «А як не росте й одна дитина, то на старості трудна година». Якого важливого значення народ надавав функції продовження роду людського, добре видно на прикладі побажань на весіллях, у колядках і щедрівках («Бодай на вас добра година та грошей торбина, а до того дітвори сотні півтори»). За традицією в Україні схвально ставилися до багатодітності: «Один син — не син, — казали з цього приводу, — два сини — півсина, три сини — ото тільки син», «У нього дочок сім, то й щастя всім». Отже, з моменту започаткування шлюбу молодята настроювалися на дітонародження.

До системи ціннісних орієнтацій українського народу належала заборона і грішність переривання вагітності, яка культувалася Церквою. Зібрані під час етнографічних експедицій матеріали свідчать, що в другій половині XIX — на початку XX ст. в Україні жінки-селянки здебільшого не переривали вагітності, навіть якщо народження дитини було небажаним. Дітей народжували, а вже пізніше мати-покритки могли їх підкидати. Відомі лише поодинокі випадки поширення цього явища. Щоправда, в Центральному державному історичному архіві у Львові зберігається чимало судових справ з кінця XIX ст., де жінки звинувачуються у здійсненні аборту. Переважно це робили жительки міст та містечок.

Народна мораль українців, вважаючи основним обов'язком кожного подружжя народження дітей і їх виховання, дітовбивство ква-

ліфікувала як тяжкий гріх, а безплідність як нещастя і кару Божу. Основне і перше чого вчили дітей в українських сім'ях — це любові. Вже згадуваний нами Митрополит Андрей Шептицький у своєму пастирському листі до духовенства і вірних 1900 року «Родина як основа всякого ладу» писав: «Батьки, старанно виховуйте своїх дітей!... Пам'ятайте й те, що Ваша хата є першою і найважливішою школою, в якій діти Ваші мають навчатися любити Бога й людей».

В християнських сім'ях дитину намагалися виховувати так, щоб вона змалку доброзичливо ставилась до оточуючих. Тільки добра людина здатна робити людей щасливими і позитивно творити на користь сім'ї та суспільства. Якщо ж дитина з початку свого життя чує лише прокльони у родині, відчуває злість, то вона наповнюється почуттям боротьби й ненависті.

Проявом любові та добра була пошана до батьків і старших. Дитину змалку вчили «віддавати чолом» (цілувати руку) родичам і знайомим. Виявом шани до старших було звертання на «Ви» як до незнайомих, так і до батьків. Старший брат і старша сестра користувалися пріоритетами перед молодшими. Ніхто з молодших не мав права першим сісти за стіл. Як правило, це робив глава сім'ї, а потім усі інші.

Християнська мораль вчила дитину бути чесною, вважаючи крадіжки і брехню за гріх. Особливо суворо громада карала за крадіжки. Щоправда, в другій половині XIX — на початку XX ст. покарання за них були не такі жорстокі, як це зафіксовано в «Руській Правді» Ярослава Мудрого. Проте крадену річ наказували повернути і могли побити. На Волині, Лемківщині та в інших етнографічних районах злодію на шию прив'язували вкрадену річ і водили по селу. Ця міра вважалася доцільною і дієвою, проте згодом почала виходити з ужитку.

Якщо діти в сім'ї не слухалися або робили шкоду, до них застосовували різні методи покарання. Найчастіше намагалися виховувати словом, про що свідчать польові матеріали, зібрані під час експедицій на Лемківщину, Бойківщину, Покуття, Слобожанщину, Центральний та Південний етнографічні райони. З другого боку, були застереження щодо надто поблажливого ставлення до дітей. В народі говорили: «Не гладь по голові, щоб не зрозуміло, що панькаєш, а душею виховуй». Найпереконливішим і найефективнішим аргументом при вихованні словом була формула: «То гріх». Діти шанували і поважали своїх батьків, боячись гріха. Старі люди казали, що образити батька не такий гріх, як матір, — бо вона свою кров проливала».

Християнські засади сімейного життя безпосередньо впливали на формування етнічної самосвідомості у дітей, нагромадження і передачі їм етнокультурних цінностей. Оскільки в другій половині XIX — на початку XX ст. в Україні більшість родин вважались християнськими, то найцінніший спадок, який передавався дітям, була щоденна покірна і палка молитва матері й батька. Молитва — найкращий засіб навчання дітей релігії, розвитку їх духовності та свідомості, передачі загальнокультурних надбань людства.

Важливим елементом передачі етнокультурних цінностей було і читання Святого Письма. Знання дітьми Євангелія ставало предметом гордості батьків, які бажали виховати своїх дітей на християнських засадах. Дуже часто селяни навчали синів і доньок історії свого народу, його славних і прикрих сторінок минулого, славили героїв чи ганьбили зрадників на паралельних зіставленнях з історією цивілізації, єдиним джерелом знань про яку виступала Біблія. Цим ще раз підкреслювались приналежність України до цілого християнського світу і виховувалась гордість за гідний внесок українського народу в скарбницю світової науки, культури та мистецтва.

Наскільки тісно були пов'язані у свідомості нашого народу історія України та історія церкви в Україні свідчить яскравий приклад віднесення найвидатніших історичних осіб до лику святих. До таких

славних предків наших належать: Свята княгиня Ольга, Святий Володимир Великий, Святі брати Борис і Гліб, Святі Антоній і Теодозій Печерський та інші подвижники віри Християнської і українського народу. Це особи, які творили не тільки на наше благо, але прославили Вселенську Церкву і залишили вічну пам'ять про себе та свій народ в аналах земної цивілізації. Тому нащадки оспівували їх у піснях, легендах, історичних творах, величали на концертах і святкуваннях у народних будинках «Просвіти» та ін.

Важко переоцінити як один з засобів етнічного відтворення нашого народу святкування всією сім'єю християнських свят — Святого Вечора, Різдва Христового, Надвечір'я Богоявлення, Воскресіння Христового тощо. За формулою це свята Вселенські, але зміст їхній був завжди глибоко національним. Своє навантаження і свою роль в трансмісії етнокультурних цінностей у таких випадках відігравали всі елементи — Свята Літургія, святковий одяг і святкові страви, пісні, танці, забави і т. д., особливе місце серед яких займають колядки, щедрівки та гагілки і пов'язана з ними традиційна обрядовість. Саме в них переплелись християнські та дохристиянські обряди, на основі яких протягом тисячоліть формувалась ментальність українців. І саме завдяки їм українці в часи найгіршої скрути для держави зберігали національну ідентичність, навчаючи своїх дітей любити Бога, свій народ і його культуру.

Спільне сімейне святкування родинних урочистостей і християнських свят мало величезний вплив на формування емоційно-психологічного клімату сім'ї. Ось як описує О. Воропай Свят-вечір: «Все живе і мертве, що в господарстві, повинно зустріти урочисту хвилину Свят-вечора на своєму місці. Ніщо не може бути в цей вечір поза домом, у чужих руках — позичене чи десь забуте. Всі члени родини теж повинні бути вдома. «Боже, сохрани,— кажуть люди,— десь заночувати в цю ніч, цілий рік будеш блукати по світі». Боронь, Боже, сваритися в цей день. Навпаки, добре помиритися з ворогами, щоб у новому році було мирно і в хаті, і поза хатою».

На перший план, як ми бачимо, виступає консолідуюча, примирлива роль таких спільних трапез. Батько з матір'ю своєю поведінкою показували дітям приклад взаємної любові, поваги і розуміння, чистоти взаємин. Для дітей такі родинні стосунки були не тільки джерелом задоволення і втіхи, а й великої вихованої сили. Окрім емоційно-дозвільного і виховного характеру родинні святкування мали ще й конкретну практичну користь — часто на них вирішувалися справи господарської взаємодопомоги, вироблялися спільні погляди на подолання різних труднощів та незгод.

Надзвичайно важливе значення для досягнення домашнього тепла, затишку і сімейної злагоди в українських родинах мав звичай прощання одне одному всіляких образ, провин і гніву напередодні великих християнських свят — Різдва Христового і Великодня. Коли член родини перед цими святами йшов до сповіді, то повинен був перепросити усіх, хто на нього гнівається, і пробачити провини тим, до кого він мав жаль. Очевидно, що такі дії мали за мету досягнення гармонії у родинних взаєминах і громаді в цілому. Під час свят не можна було тримати зла на когось. У народі вважали, що на Великдень гріх не вітатися навіть з ворогом.

Звичайно, що не все і не завжди в християнських родинах було таким ідеальним, як це декому може здатися. На можливість існування позашлюбних стосунків вказує характерне «благословлінє», тобто примовляння батька до молодого, яке наводить В. Шухевич у «Гуцульщині»: «Я тебе вінчую молоденького з молодим вінком, з молодов дружинов; щобис її не бив, не збиткував, щобис газдував так, як я газдував і вас маленьких годував; щобис Бога просив, із своєю дружинов добре жив, — на чужі сі не дивив. Тепер би тобі газдувати, парубоцтво продати, чужим жінкам у очи не зазирати». Як засвідчують літературні джерела, архівні та експедиційні

матеріали були й випадки інтимного життя поза сім'єю. Здебільшого вони зумовлювалися конкретними причинами: довга відсутність чоловіка, співжиття з нелюбою жінкою, відсутність дітей у законному шлюбі та ін.

Зустрічалися також поодинокі випадки пияцтва, які різко засуджувалися церквою і громадою. Загальновідома праця українських священиків у справі пропагування здорового способу життя. Практикувалося присягнення пияків у церкві, що більше не будуть пити. Іноді цей акт відбувався по намові жінки. З цього приводу на Закарпатті говорили: «Один священик варта як сто шандарів».

Одним з найдієвіших засобів у досягненні злагоди, спокою, миру і гармонії у родині в Україні була спільна молитва. Андрей Шептицький писав, що важко уявити собі батька, матір і дітей, які не простили би собі своїх провин, не усунули б з-поміж себе взаємних непорозумінь, відмовляючи увечері «Отче наш» і спільно говорячи: «Остави нам долги наша, якоже і ми оставляєм должником нашим». Він згадував яскравий і промовистий приклад зі своєї єпархії, що може зробити спільна молитва. В одній сім'ї батько був пияком, жінка побожною християнкою і мали вони добрих дітей. Для жінки і дітей прикро було бачити, як батько повертався завжди п'яним. Тоді пішла вона до свого душпастиря просити ради. Священик порадив: «Кожного ранку та вечора молитися разом зі своїми дітьми, щоб Господь Бог навернув твого чоловіка». Як отець духовний порадив, так вона й робила. Чоловік це бачив, не смів забороняти такої молитви, бо мав ще якесь християнське сумління. А серце його боліло, що жінка і діти моляться за його повернення. Не минуло й тижня, як прийшов цей чоловік до священика і каже: «Отче духовний, висповідай мене. Я хочу поправитися. Хочу відректися від горілки, бо не можу витримати, коли бачу, що моя жінка враз із дітьми молиться про це, як про найбільшу ласку». Висповідався, відрікся від горілки і став одним із найчесніших господарів у громаді.

Таким чином, традиційна сім'я в Україні являла справжню малу, домашню родинну Церкву, таку саму істотну серед інших локальних Церков, як парафія, єпархія, народ. І заступниками їх перед Богом. Вони виховували дітей, навчали, готували до християнського життя, відповідали за них перед Богом, Церквою і Батьківщиною.

Роман ЧМЕЛИК

Львів

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ В МІСЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Невтішне становище нашої народнопісенної культури нині чимдалі більше турбує всіх, хто не байдужий до її долі. Люди усе менше співають у побуті, і не тільки в місті, а й у селі, яке здавна було джерелом і охоронцем народних традицій. «Чи співатимемо ми в XXI столітті?» — такі тривожні запитання ставлять читачі в пресі (Культура і життя. — 1993. — 15.V.). І небезпідставно. «Хто мені скаже — чи чув він, як у селі на вулиці співають дівчата? Не кажу вже про те, що її, тієї пісні, нема кому співати. Навіть там, де і є молодь, чомусь це не заведено. Ідуть собі юнаки та дівчата до клубу, почовгають там на дискотеці, та й додому» (*Там же*).

І це, на жаль, типова картина для нашого часу. «По селах забувають, і то без найменших докорів сумління, слова і мелодії народних пісень, народні традиції і звичаї ... клуби перетворюються на кінотеки й дансинги...» (*Там же,* 11.IX.1993 р.).

Найчастіше кризу народної культури пов'язують із тяжкою спадщиною минулого, з руйнівною дією асиміляторського тоталітарного режиму, який намагався знівелювати нашу культуру, підірвати її само-

бутнє коріння, вбити в народі історичну пам'ять. Все це спричинилося до того, що народ у значній своїй масі збайдужів до власних духовних надбань, не цінує тих багатств, які дісталися йому в спадщину.

Шкода, заподіяна комуністичним режимом нашій духовності, справді велика і важко поправна, бо розірвані зв'язки поколінь, які забезпечують безперервність розвитку народних традицій, відновити дуже важко. Проте це лише один бік справи — це, так би мовити, суб'єктивний вольовий чинник. Але є й інший, об'єктивний чинник розвитку пісенної культури, який від нас, на жаль, мало залежить.

Нині ми стали на шлях демократизації суспільства, проголосили духовне відродження. Над нами вже не тяжіє задушливий компартійний диктат з його невсипущою цензурою. Хочеш — іди до церкви і там задовольняй свої духовні запити, хочеш — співай колись заборонені патріотичні, стрілецькі, повстанські пісні, не кажучи вже про обрядово-звичаєві, які також витіснялись, замінювалися штучними «сучасними» піснями-сурогатами.

Здавалося б, створено головні передумови для оновлення й відродження в усіх сферах духовного життя. І справді, ентузіасти духовного відродження використовують ці сприятливі зміни, намагаються надолужити прогаяне, відновити, по можливості, все незаслужено забуте й затоптане. Помітне пожвавлення спостерігається на ниві хорової культури — з'являються нові художні колективи, зокрема професіональні камерні хори, які енергійно відроджують занедбану духовну музику. Є й нові фольклорні ансамблі, також переважно професійні або ж напівпрофесійні. Чимало з них подорожує за кордоном, що допомагає їм вижити в умовах загальної матеріальної скрути.

Що ж до аматорських хорів, то вони, не дістаючи належної підтримки, часто розпадаються, а їх загальна кількість із року в рік зменшується. Залишаються переважно невеликі числом вокально-інструментальні ансамблі, більш пристосовані до ринкових умов.

А з побутовим співом становище дедалі погіршується: старші співаки, носії народних традицій, поступово відходять, а приплив молодих сил надто малий. І тут не варто посилатися на те, що, мовляв, не співають тому, що важко живеться. Бо ми знаємо: навіть у найважчі часи пісня завжди супроводжувала наш народ в радості і в горі, у праці й на дозвіллі. Матеріальних витрат і підтримки потребують лише організовані сценічні форми мистецтва, тоді як для побутового співу в селах досить лише бажання співати.

Отже, справа в іншому. Ми є свідками докорінних змін у побуті, які справляють і далі справлятимуть усе більший вплив на розвиток народної пісенності. Суть їх така: від доби культурного самообслуговування ми поступово переходимо в добу сервісу. Якщо зважити, що радикальні зміни в побуті відбуваються буквально на наших очах, протягом життя одного-двох поколінь, то цей перехід з повним правом можна назвати революційним. Він є наслідком науково-технічного прогресу.

Згадаймо, як було ще років 40—50 тому. В більшості наших осель — і в селі і в місті — тоді ще не було ані телевізора, ані магнітофона, ані транзисторного приймача, та й електрика була далеко не скрізь. Проте народ жив своїм духовним життям, дотримувався, як міг, звичаїв, заповіданих батьками, часто всупереч бюрократичним заборонам і перешкодам. Ні матеріальні нестатки, ні голод і холод, ні війна, ані політичні репресії не могли змусити народ замовкнути. Більше того, повернення в роки війни до натурального господарства — ткацького станка, прядки, серпа й коси, толоки тощо сприяло згуртуванню людей, відродженню старосвітських звичаїв та обрядів.

Чи означає це, що сучасна цивілізація і технічний прогрес перешкоджають збереженню пісенних традицій? Значною мірою так воно і є, на це не слід закривати очі. Загалом вплив сучасних засобів зв'язку на народну піснетворчість складний і суперечливий. З одного боку, техніка сприяє поширенню кращих зразків народної творчості по всій

країні, робить їх реальним надбанням усього народу. Завдяки радіо та телебаченню ми знаємо наших кращих співаків, маємо уявлення про культуру найвіддаленіших куточків України й цілого світу, при потребі можемо відтворити в запису пісні, що полюбилися тощо.

Але, з другого боку, ця ж техніка стимулює споживацькі нахили в мистецтві серед широкого загалу, особливо молоді. Носіями народних традицій у наш час є переважно люди старшого віку, які росли й виховувалися ще тоді, коли народна пісня жила в побуті повнокровним життям. Нині ж пісня з побуту чимдалі все більше переходить на сцену, стаючи об'єктом виконання в концертах. У зв'язку з цим серед любителів пісні відбувається розмежування на виконавців і пасивних споживачів: хто має якийсь хист і бажання, іде виступати (таких дуже незначна частина), а всі інші слухають і тим задовольняють свої мистецькі запити. Саме це й призводить наш співучий у минулому народ до втрати елементарних співочих навичок. Не секрет, що пересічний обиватель тепер часто взагалі соромиться співати на тверезу голову, а коли й спробує підтягувати «при оказії» в товаристві, то, виявляється, що вже й слова позабував.

Важливо знати, що концертна естрада — відносно нова форма життя пісні порівняно з повсякденним побутом. У далекому минулому до концертуючих виконавців можна було віднести хіба лише мандрівних кобзарів, лірників та співаків, що їх утримували в своїх маєтках поміщики-меценати. Згодом з'явився театр, у якому народна пісня відіграла дуже важливу роль.

В основному ж народні пісні люди співали й творили переважно самі для себе, для власного задоволення. Та й клуби, як і театри, у селі тоді ще були рідкістю.

Саме в процесі повсякденного побутового співу наш народ витворив десятки тисяч пісень, які відбивають усі сторони його життя і становлять наше цінне духовне надбання. Що ж до сцени, то тут головним чином відтворюється й шліфується те, що створено в побуті. Інакше кажучи, якщо побутовий спів має продуктивний характер, то сценічне життя пісні — репродуктивний. Не дивно, отже, що процес усного народного піснетворення у наш час помітно загальмувався. Проте і наша пісенна спадщина, якою ми так пишаємось, загубить свою дієвість і силу, якщо лежатиме мертвим скарбом у збірниках та архівах. Бо ж на сцені, як відомо, використовується дуже незначна частина тих пісенних скарбів, що їх створив народ.

Отже, майбутнє нашої народнопісенної культури великою мірою залежатиме від побутового співу — це її основа. Жодні колективи і найяскравіші «зірки» нас не врятують, якщо ми відвикнемо співати в побуті. Щоправда, в місті, на відміну від села, умови для цього не вельми сприятливі — тут здавна не заведено співати гуртом ані на вулиці, ані десь під час роботи. Саме це примушує нас шукати такі засоби, які б допомогли виправити становище і стимулювати масовий побутовий спів.

Справа ця дуже нелегка, зважаючи на всепоглинаючий потік інформації, що надходить до нас звідусіль, на небувале розмаїття видів і форм культурного життя, які змагаються між собою. Незмінною лишається доба, яка триває 24 години і майже незмінним час, відведений нам на дозвілля, коли всі наші мистецькі і немистецькі зацікавлення перебувають в обернено-пропорційній залежності. Тож якщо пересічний обиватель після роботи сідає перед телеекраном, щоб переглянути чергову 299 серію якогось імпортного фільму, то чи потрібні якісь спеціальні соціологічні дослідження, щоб зрозуміти згубний вплив цього явища на народнопісенну культуру? Й так відомо.

Якщо, приміром, у тому чи іншому виробничому колективі на двадцять любителів рок-музики, футболу та інших розваг трапиться один шанувальник народної пісні, то він у цьому оточенні просто загубиться. Це тоді, якщо не знайде в собі сили протистояти інерції, якщо не порве зв'язків з рідним селом, якщо не зустріне подібних до себе лю-

бителів народного мистецтва і не знайде в них розуміння і співчуття своїм духовним запитам.

Отже, для того, щоб в умовах великого міста і повального захоплення молоді естрадною музикою зберігалося й розвивалося народне мистецтво, прихильники його повинні знаходити один одного і об'єднуватися. Інакше народну пісню в міському побуті чекає повний занепад. До речі, це стосується не тільки сільських пісень, а й міських, зокрема поширених у минулому побутових романсів.

Форми об'єднання можуть бути різні. Насамперед, ясна річ, самодіяльні хори та ансамблі. Вони були й залишаються головними провідниками масової народнопісенної культури в сучасних умовах. Проте досвід показує, що в нинішніх формах художня самодіяльність нездатна вирішити цю проблему.

Візьмімо, для прикладу, пересічний самодіяльний хор. Протягом року він вивчає якийсь десяток чи два пісень, з них частину народних. Найчастіше народні пісні звучать тут в художніх обробках, призначених для сцени, які в позаконцертних умовах не використовуються насамперед через свою складність. Зрозуміло, що вивчаючи місяцями одні й ті ж пісні для демонстрування на сцені, самодіяльні колективи спроможні охопити лише незначну частину тих багатств, які створив народ.

З другого боку, знаємо, що далеко не всі любителі пісні, які мають голоси і музичні здібності, виявляють бажаня співати на сцені і регулярно відвідувати репетиції. Але поспівати раз на тиждень (або й на два) у вільний час на лоні природи чи в клубі, як то кажуть, «для душі», він охоче прийде, якщо його задовольнить репертуар. Ясна річ, такі співи вимагають вдумливої організації і керівництва — це окремий напрямок культосвітньої роботи, на наш погляд, дуже важливий саме в нинішніх умовах. Ідеться по суті про клуби любителів народної пісні, які слід запроваджувати поряд з іншими клубами за інтересами.

Чималий досвід у цій справі має київський етнографічний хор «Гомін». Вже протягом кількох років ми влаштовуємо недільні вечори гуртового співу для всіх охочих, без обмежень. Кожної неділі, з 17.00 до 19.00 години (нині в Палаці культури «Славутич») збираються любителі народної пісні з різних кінців столиці, щоб пригадати й навчитися забутих народних пісень, послухати цікавих виконавців, обмінятися враженнями від концертів, підготуватися до народних свят, що їх відроджує наш колектив.

Переважно це люди без досвіду. Тому пісні добираємо легкі, без художньої обробки, зручні для гуртового співу, а разом з тим свіжі, незаспівані. Далеко не всі вони придатні для сценічного виконання. Народжені в надрах повсякденного побуту, вони всім своїм єством, своїм музично-поетичним складом якнайкраще відповідають потребам співу «для себе». А вибирати є з чого, бо їх тисячі. Концертна естрада, як уже мовилося, то вторинна форма їхнього життя, тож і не дивно, що далеко не кожна пісня в первісному вигляді може з успіхом звучати на сцені — багато прекрасних пісень лишаються поза увагою професіональних і самодіяльних хорів. А ми їх співаємо залюбки і таким способом ширимо своє співоче коло.

Не обминаємо увагою і пісні сучасних поетів та композиторів, проте нових «портативних» пісень для імпровізованого гуртового співу, які б могли позмагатися з народними, на жаль, з'являється дуже мало. (Це ще одне свідчення занепаду масового співу).

Стало вже звичним, що всі наші хормейстери орієнтуються виключно на сцену, — як не на велику, то хоч на малу. Побутовим народним співом майже ніхто не цікавиться. А шкода. Варто тут нагадати, що ще в 20-х роках видатний український диригент і етнограф Порфирій Демуцький влаштовував у робітничих та студентських гуртожитках імпровізовані співи, які він називав «сеанси народної пісні». Їх особливість полягала в тому, що вони не передбачали обов'язкових виступів на сцені — їх завданням було збудити серед учасників інтерес до

народного багатоголосного співу, прищепити любов до пісні, вникнути, по-можливості, в саму «лабораторію» народного піснетворення. Це був експеримент. Життя показало, що в умовах міста реальним є відродження не так творчих, як виконавських народнопісенних традицій, але все ж приклад Демуцького вартий уваги і наслідування.

Тож я звертаюся до всіх хормейстерів із закликом: не цураймося «чорнової» роботи, дбаймо не тільки про вершини культури, а й про її коріння! Бо як усохне коріння, то й вершечки з часом почнуть усихати. І це не моя лише думка, адже саме про це з тривогою пишуть відомі діячі культури, педагоги Київської консерваторії у відкритому листі до громадськості республіки: «...нормальні людські співочі голоси зникають... з кожним роком дедалі важче набрати контингент студентів-вокалістів...» (Радянська Україна.— 1987.— 16.IX.).

Нам треба бути готовими до того, що криза народнопісенної культури з роками буде поглиблюватись, захоплюючи найдальші закутки країни. Це змусить нас шукати нових шляхів і засобів для порятунку становища. Коли б не було запізно! До речі, все це можна було передбачити ще 20—30 років тому, проте офіційна радянська наука в силу певних причин нездатна була це зробити.

Відродження народної пісенності в її природних формах має йти в поєднанні з народними звичаями та святами. Так, на Великдень люди йдуть до церкви славити воскресіння Христа, святити паски. Здавна був звичай співати біля церкви веснянки, влаштовувати веселі ігри, хороводи. У цей день навіть невіруючі кидають усяку роботу й відпочивають. Отже, є нагода зробити цей відпочинок активним, одухотворити його піснями, танцями, залучивши до цього також дітвору, школярів. Тут відкривається простір для творчої ініціативи вчителів і всіх культосвітніх працівників.

Вже не один рік хор «Гомін» влаштовує великодні гаївки в Музеї народної архітектури (біля церкви святого Михайла та святої Параскеви), на Теремках II (біля церкви Бориса і Гліба), а найбільше у центрі міста — біля церкви Івана Богослова (колишня Трапезна Михайлівського монастиря). На свято сходиться чимало любителів пісні різного віку. Тут, у парку над Дніпром, серед розквітлої природи звучать і великодні духовні пісні, і веснянки з різних місцевостей України, а серед них і веселі молодіжні ігри та забави.

Та й не тільки на Великдень, але й в інші дні (напр., на травневі свята, на День Перемоги) ми влаштовуємо веснянки, залучаючи до участі в масових співах та хороводах усіх присутніх. Ось тут реалізують себе і наші резерви — учасники недільних співів та постійні слухачі, які вже частково опанували наш масово-ужитковий репертуар.

І все ж це лише краплина в морі. Зважмо хоч би на те, що в Києві вже є чимало діючих церков і ми не в змозі їх охопити. Тож колективи подібного напрямку мали б бути в кожному районі столиці. Але де вони? Чому їх немає? А тому, що майже всі керівники хорів звикли співати тільки на сцені, і, до того ж, одну програму в усі пори року. Так простіше; менше клопоту, тому хормейстери шукають лише нових пісень, а мислять і діють по-старому.

Або ж візьмемо свято Купала. Не раз доводилось бачити це поетичне свято на сцені у постановці фольклорних колективів. Готують декорації (річка, верба, зелена галявина), ставлять на кону штучне деревце, «розпалюють» вогнище з електролампочок, червоної матерії та вентеляторів, через яке потім стрибають парами; дівчата водять кругом деревця танок з вінками, які потім кидають кудись за лаштунки. Усе це гарно, але ж це лише імітація звичаю, до того ж не вигаданого режисерами, а створеного самим народом і взятого із життя. То чому б не повернутися до живої природи, яка чекає на нас, та ще й у самому центрі Києва? А може, нас цікавить не сам звичай, а лише нагода показати на сцені свій голос, свій талант, покрасуватися перед публікою? Виходить так, що поети і композитори сидячи по кабінетах, пишуть: «пливуть вінки, пливуть вінки» і т. п., артисти співають про це

на сцені і всі наші старання перетворюються на якусь суцільну гру «в красивості» і удавання із себе чогось такого, чим ми не є насправді.

Здавалося б, добра справа робиться, а на душі тоскно. Невже серед нас не знайдеться людей, які б взялися по-справжньому відродити народний звичай, зробити його часткою власного побуту? На щастя, вони є. Нехай їх небагато і не всі вони мають блискучі вокальні дані (це не головне), але вони сприймають народну культуру близько до серця і вірять у цю благородну справу. Досвід хору «Гомін», який ось уже багато років з власної ініціативи влаштовує народні свята — і веснянки, і свято Купала в Гідропарку — і не відмовлявся від них навіть у часи заборон і репресій, є цьому підтвердження. Я вірю, що таких ентузіастів можна знайти скрізь, треба лише виявити ініціативу. І не обов'язково відразу робити гучне видовище з феєрверками — починати можна з малого, поступово, з року в рік, освоючи відповідний пісенний репертуар, збагачуючи свято новими деталями, створюючи нові осередки. Саме в таких скромних «портативних» формах свято Купала живе в прибалтійських країнах (у Латвії воно зветься «Ліго»), не лягаючи тягарем на державний бюджет і не залежачи від політичної та економічної коньюнктури і навіть сценаристів та режисерів-постановників. Що ж до різдвяних і новорічних колядок та щедрівок, то це також величезний пласт нашої духовної культури, який потребує всебічного освоєння. Колядки та щедрівки здавна звучали і на сільських вулицях, і в домівках городян та селян, і на театральнім кону, і в церковному храмі. Тут великий простір і для академічних хорів, і для народних, і для театралізованих фольклорних ансамблів, і для тих, хто прагне відновити звичай у природному вигляді. Нині є можливість воскрешати з небуття багаточисленні релігійні колядки, заборонені в часи комуністичного режиму, і вони стають окрасою концертів духовної музики.

Учасники хору «Гомін» колядують скрізь — і біля міської ялинки, і по квартирах киян (молодіжна група), і на сцені. На початку кожного року «Гомін» систематично влаштовує різдвяні вечори (у Будинку вчених, в Будинку художників та ін.), щоразу відповідно оновлюючи всю програму. Але ж це, знову ж таки, краплина в морі і дається це нам дуже нелегко — такі завдання під силу професіональним колективам, які б мали показувати приклад художній самодіяльності. Любителі народного мистецтва добре пам'ятають концерти колядок і щедрівок, влаштовані Державним українським народним хором ім. Г. Верьовки ще в 60-х рр. у столичній філармонії. Але ж то було так давно, в добу великого «застою» ...А як би хотілося стати свідком такої ж радісної події нині, в добу духовного відродження!

Для відродження масового співу і піднесення престижу народної пісні слід, на наш погляд, обов'язково використовувати державні свята, як-от День Києва та День Незалежності, коли десятки тисяч людей сновигають взад і вперед по Хрещатику, шукаючи розваг і видовищ. Якщо ми не докладемо зусиль, щоб хоч якусь соту частину їх збудити до творчої активності, то гріш ціна всім нашим балачкам про духовне відродження. Тим то ми вважаємо, що забивати людям голову естрадною індустрією (як це у нас ведеться), не залишаючи при цьому іншого вибору, є злочин проти культури. Бо цим самим ми виховуємо духовних споживачів-паралітиків, незалежно від якості сервісу.

Пробудити серед пересічних духовних «утриманців» інтерес до гуртового співу — справа нелегка (ми вже надто далеко зайшли), тут потрібно і зручне постійне місце, і зручний час, і роз'яснювальна робота та реклама — словом, режим найбільшого сприяння, — тільки тоді можна розраховувати на успіх. Досвід показує, що найвигідніші умови для цього має Майдан Незалежності: тут є природний амфітеатр, тут завжди людно і саме тут при сприятливій нагоді таки лунає гуртовий спів — після мітингів, після святкових салютів та естрадних концертів, які подекуди затягуються до ночі. На жаль, учасникам масових співів не надаються зручні години і ми багато на цьому втрачаємо.

А тим часом тут не потрібно великих фінансових витрат і організаційних зусиль: все має будуватися на самообслуговуванні. Слід лише подбати про радіомашину з мікрофонами та низенькі драбинчасті помости для організації співочого простору (з тих, що встановлюються на тротуарах Хрещатика у святкові дні). І, звичайно ж, оптимальний вечірній час.

Що ж до естрадних святкових концертів, то ми пропонуємо влаштовувати їх на стадіоні «Динамо», де для цього є всі умови: можна зручно сісти, зосередитись і кожного виконавця — співака, танцюриста чи акробата — буде видно, як на долоні.

Отже, помріємо: 29 травня і 24 серпня, після 20.00 любителі народної пісні зійдуться на Майдані Незалежності, але не для того тільки, щоб послухати артистів, а насамперед для того, щоб започаткувати і утвердити традицію щорічного імпровізованого свята народної пісні своїм власним співом. Можливо, й не все буде виходити відразу так, як би хотілося, але ж справжні традиції складаються десятиліттями. Потрібні цілеспрямованість і терпіння — справа того варта.

Київ

Леопольд ЯЩЕНКО

ДОСЛІДЖЕННЯ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ ВОЛИНІ В XIX — ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XX СТОЛІТЬ

Північно-західні простори України, які протягом століть називали Волинню [1], давно привернули увагу дослідників своєю історією та культурою. Цей край вже в XVI — XVII ст. славився книгодрукуванням, освіченістю, шкільництвом. Адже, як вказував О. О. Фотинський,— «свого часу Волинь була найактивнішою серед областей Західної Русі та мала високу освітню дію на Литву і Польщу, не кажучи вже про руські землі, підвладні останній. Ще у XIII в. Володимир-Волинський був таким блискучим і упорядженим містом, якого, за свідченням самих чужинців, не було тоді у них; від XIV віку ця роль переходить до Луцька, який у 1429 році був свідком величного конгресу європейських коронованих осіб, очолюваних німецьким імператором. На Волині вперше з'явилися руські друкарні і школи, які виховали освічених захисників православ'я: Острозька академія, а, на короткий час Гощанська школа, були такими навчальними закладами, подібних яким не мали єзуїти» [2]. З праці М. І. Теодоровича довідуємося, що «Ірина Соломирецька 1638 р. при монастирі в Гощі заснувала вищу православну школу, опікуном якої призначила Петра Могилу. Її ректорами були: Ігнатій Старунич, пізніше Інокентій Гізель» [3].

Витоки науково-дослідної та публіцистичної діяльності на Волині тягнуться до Луцького Хрестовоздвиженського братства, що діяло в XVII—XVIII ст., мало власну друкарню та школу. Воно було скасоване царською адміністрацією. Справи та матеріали братства, що починаються 1500 роком, зберігаються в Державному архіві Волинської області.

Визначну роль у розвитку культури мали також монастирі Волині, які були осередками суспільних та гуманітарних наук. У новітніх часах тут не обминали і технічних знань та винахідництва. Зокрема, у статті, присвяченій пам'яті настоятеля Дерманського монастиря Ієрофія, епис-

[1] Див.: Територія сучасних Волинської, Рівненської, майже всієї Житомирської, північних районів Тернопільської та Хмельницької областей.

[2] Волынский историко-археологический сборник.— Почаев-Житомир, 1896.— Вып. I.— С. 21—22.

[3] *Теодорович Н. И.* Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии. Почаев, 1889.— Т. II.— С. 712.

копа Острозького, вікарія Волинської єпархії, що помер 17 квітня 1871 р. на 84 році життя, пишеться, що він був високоосвіченою людиною. «Трудно назвати науку, — писали «Волынские епархиальные ведомости», — яка була б йому чужою, за успіхами яких він стежив з особливою увагою та старанністю. Наукові товариства схилялися перед його багатосторонньою вченістю і ставили його серед першорядних діячів та покровителів освіти» [4].

З цього ж видання довідуємося, що «з настоятельських покоїв у кімнату дзвонаря був проведений телеграф, щоб давати знати, коли треба дзвонити». У головному корпусі монастиря були «зала, вітальня, їдальня, спальня, кабінет, в якому знаходилися електричні та гальванічні машини... Достовірно відомо, що преосвященний Ієрофій дійсно брав участь у влаштуванні телеграфів». Отож на сьогодні з усією впевненістю можна стверджувати, що першість у розвитку телеграфного зв'язку належить нашому співвітчизникові [5].

Не зайве згадати, що архімандрит Ієрофій збирав також історичні відомості, документи та креслення про Богоявленську церкву в Острозі, матеріали про минуле селища Дермань. Все знайдене і почуте особисто відправляв до Київської археографічної комісії. Деякі його спостереження з'явилися друком. Маючи власну велику бібліотеку він поповнював її книгами з різних галузей знань, як рідною так і чужоземними мовами, кількома з яких він вільно володів. Чимало було книг з медицини, які він «любив купувати та, перестудіювавши, міг сам писати рецепти та складати ліки» [6].

У 1840-х роках вивченням історії, фольклору та побуту Волині займався вчитель реальної гімназії в Рівному М. І. Костомаров. Разом зі своїми учнями він зібрав чимало етнографічного матеріалу, опублікував 200 народних пісень краю, залишив опис екскурсій до міст Кременця, Берестечка, Почаєва, Острога, Вишнівця [7].

Викладач Волинської духовної семінарії М. І. Теодорович у 1888—1903 рр. опублікував свою 5-томну працю «Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии», що вийшла в друкарні Почаєво-Успенської лаври. Тут же була надрукована брошура «Город Острог» волинського священика А. Сендульського. Ряд дослідників регіону окремі статті та брошури видають у Києві, Москві, Петербурзі та за кордоном — Варшаві, Кракові, Парижі [8].

Близько двадцяти років свого життя провів на Волині відомий польський письменник Ю. І. Крашевський (1812—1887). Він зібрав чимало легенд, переказів, описів міст, матеріали про історичне минуле та побут населення краю. Свої дослідження і спостереження він виклав на сторінках праці «Спогади Волині, Полісся та Литви», що вийшла у Вільні 1840 року та 1985 р. перевидана в Польщі.

Вагомий внесок у вивчення історії України, зокрема Волині, зробив відомий український вчений-природознавець, історик, фольклорист та письменник М. О. Максимович (1804—1873). Ряд статей з історії Во-

[4] Волынские епархиальные ведомости.— 1873.— С. 215.

[5] За свідченням відомого бібліографа Ф. П. Максименка, завідуючого відділом рідкісної книги бібліотеки Львівського держуніверситету, де зберігаються креслення та рукопис даного винаходу.

[6] Широчінь творчих зацікавлень цього педагога могла впливати і на його вихованців які поповнювали ряди духівництва. Зокрема, Степан Баторевич, який будучи священиком в с. Бобли поблизу Турійська та в с. Доротичі на околиці Сарн, захоплювався гальванікою, електростатикою, хімією, живописом, медициною, мав домашню аптеку, безкоштовно лікував парафіан. Вивчав медичну літературу та народну медицину, робив виписки, що зберігаються в Ю. Лащука.

[7] Див.: *Левкович Іван.* Нариси історії Волинської землі (на 1914 р.) // Праці Інституту дослідників Волині.— Вінніпег, 1953; Народные песни, собранные в западной части Волынской губернии в 1844 году Николаем Костомаровым // Малороссийский литературный сборник. Издал Д. Мордовцев.— Саратов, 1895.— С. 179—353.

[8] Див.: *Перлштейн А.* (учитель Острожской гимназии). Описание г. Острога.— М., 1847; *Його ж:* Несколько слов о княжестве Острогском // Временник общества истории и древностей Российских за 1852 г., кн. 14-я; *Карашевич П.* Очерк истории православной церкви на Волыни.— СПб., 1835; *Титов Ф.* Западная Русь в борьбе за веру и народность в XVII—XVIII вв. (1654—1795).— К., 1906.

лині він опублікував в альманахах «Киевлянин» (1840—1850 pp.), «Украинец» (1864), «Киевских епархиальных ведомостях» № 3, 4, 6, 7, 10 за 1866 р. У своїх статтях «Волынь до XI века», «Заметки о земле Волынской», «Письма о князьях Острожских (к графине А. Д. Блудовой)», «О литовском гетмане князе Острожском (письмо к М. О. Кояловичу)», «Воспоминание о городах Пересопнице и Дубровицах», «О городе Степани» автор широко висвітлював заселення Волині східнослов'янськими племенами, заснування міст, описує входження земель Волині до складу Київської держави, історію удільних Волинських князівств, про діяльність видатного діяча України К. К. Острозького та його батька «руського Сціпіона» К. І. Острозького тощо. Він вперше широко висвітлив внесок волинських просвітителів у розвиток української культури XVI—XVIII ст., чим відкрив цілу низку нових імен, пов'язаних, зокрема, з діяльністю Луцького братства (див. «Киевлянин», 1861 р.). Вивченню історії книгодрукування на Україні та його вплив на формування світогляду в народі, розвитку літератури присвячена у М. Максимовича праця «Книжная старина Южнорусская» (1849—1850 pp.).

Аналізуючи спадщину викладачів Острозької академії, автор характеризує тематику полемічної літератури. Загалом знайомить літературні кола з поезією Андрія Римші, Дем'яна Наливайка, «Євангеліє учительное» (1619 р.) Кирила Транквіліона Ставровецького тощо, представляє навчально-богословську й художню літературу, видану на Волині в XVI—XVIII ст.

Цінні дані до історії та статистики Волині знаходимо в 18-томному «Географічному словнику Польського королівства та інших слов'янських країн», що вийшов у Варшаві в останній чверті XIX ст [9].

В другій половині XIX ст. на Волині з'являються перші музеї. Їх виникненню передують глибокі соціальні зрушення, пов'язані з розвитком капіталістичних відносин та прикладом діяльності меценатів культури Чернігівщини та Полтавщини. Першим музейним закладом на території Волині стало «давньосховище», організоване на громадських засадах у 1887 році в м. Володимир-Волинську. Його організаторами були краєзнавці — члени місцевого православного братства В. Антонович та А. Прахов. Члени братства, до якого входила і сім'я братчика Е. Дверницького, проводили на території повіту значну пошукову роботу. Серед населення, в церквах та монастирях вони виявляли рукописні книги і стародруки, культові та археологічні предмети, що мали історичну та мистецьку цінність, архівні джерела — акти, привілеї тощо. Згодом Е. Дверницьким була видана книжка «Пам'ятники древнего православия в г. Владимир-Волынске», ряд інших публікацій, зокрема про орнаментику гаптування на церковних тканинах. Незабаром зусиллями прогресивної громадськості, за прикладом Володимира-Волинського, виникає «давньосховище» при Луцькому Хрестовоздвиженському братстві, діяльність якого була відновлена 1886 року. Його члени зібрали цінну колекцію стародруків, рукописних книг, предметів старовини та документів [10].

Підсумки цілеспрямованої діяльності волинських краєзнавців було зроблено в 1892 році в зв'язку із святкуванням 900-річчя християнства на Волині. З цієї нагоди вийшов збірник «Девятисотлетие православия на Волыни. 992—1892» (Житомир, 1982. Ч. 1-2).

Наприкінці XIX ст. провідним центром науково-дослідної роботи у Волинській губернії став Житомир. Загін місцевих вчених, очолюваний О. Фотинським, працював при «Церковно-археологічному товаристві в Житомирі при єпископському дворі з філією у Почаївській Лаврі».

[9] Див.: Słownik geograficzny Królewstwa Polskiego i innych krajów słowiańskich.— Warszawa, 1880—1902.

[10] Див.: Фонди Острозького державного історико-культурного заповідника (далі — ОДІКЗ); Волынские епархиальные ведомости. Часть неофициальная, 1891.— С. 242—243.

За ініціативою М. І. Коробки та О. О. Фотинського у 1900 році утворено Товариство дослідників Волині, в якому активну участь брали В. Кравченко, П. Тутківський, Я. Яроцький та ін. Це була справжня академія наук Українського Полісся і Волині, яка видала в 1909 році перший том наукових записок, а згодом 14 томів «Трудов общества исследователей Волыни», де вміщені цінні дослідження з питань геології, археології, природознавства, фольклору, етнографії, історії літописного регіону. В 1909 році Товариство дослідників Волині нараховувало 82 дійсних члени. Тоді ж почесним членом його було обрано відомого геолога і географа, засновника української геологічної науки, згодом академіка АН УРСР та БРСР П. А. Тутківського (1857—1930), який вже наступного року став фактично його керівником. На засіданнях природничо-історичної секції П. А. Тутківський виступав із звітами про свої польові дослідження у Новоград-Волинському, Овруцькому, Рівненському, Луцькому повітах. Актуальністю і глибиною проблематики позначені його доповіді на теми «Зональність ландшафтів і грунтів Волинської губернії», «Пологічний нарис Південно-західного краю», «Про карстові явища у Волинській губернії», «Післяльодовикові бархани північно-східної частини Овруцького повіту». У 1913 р. П. А. Тутківський направляє листа властям «Про водозабезпечення міста Луцька», в якому розробив шляхи розв'язання цієї важливої побутової проблеми в житті міста.

Діяльність товариства стимулювала виникнення і розвиток місцевих музеїв, організацію історико-мистецьких збірок «давньосховищ» у Володимирі, Луцьку, Острозі. У 1893 році в м. Житомирі при «Волинському церковно-археологічному товаристві» створюється губернське «давньосховище» (Волинський єпархіальний музей). Члени археологічного товариства розгорнули збирацьку роботу серед населення Волині, в церквах та монастирях, Києві та Москві. Це дало можливість придбати чимало рукописних книг та стародруків XVI—XVIII ст., що в різні часи видавалися в друкарнях Волині, Львові, Києві, Москві, Вільно. Серед багатьох архівних джерел та книжкових зібрань експонувалися Острозька біблія 1581 року, трон та стілець князя К. К. Острозького, інші рідкісні предмети [11].

У 1899 році в Києві відбувся XI археологічний з'їзд. На ньому були заслухані й доповіді з питань історії, культури та мистецва Волині. Зокрема, титан української історичної науки В. Антонович опублікував свою археологічну карту Волині, звернув увагу на історію розвитку гончарства на території краю. Делегат з'їзду М. Істомін висвітлив питання Волинської іконографії XVI—XVIII ст. С. Гамченко ознайомив присутніх з археолгічними розкопками, що були проведені в басейні річки Случ, а делегат М. Іванішев підняв загальні питання народного мистецтва Волинської губернії. Для делегатів з'їзду була організована виставка, де експонувалися рукописні книги та стародруки XV—XVII ст., зокрема із збірки Волинського єпархіального музею — стародруки Київської, Львівської, Стрятинської, Крилоської, Унівської, Рахманівської, Заблудівської та Острозької друкарень [12].

Першим, доступним для масового відвідування став приватний музей барона Ф. Р. Штейнгеля, заснований у 1896 році в с. Городку поблизу м. Рівного [13]. Активну участь у його створені брав, запрошений Ф. Р. Штейнгелем для цієї мети, згодом великий український вчений, академік М. Ф. Біляшівський [14]. П'ять експозиційних відділів музею розкривали історію Волині. Шостий був призначений під музейну біб-

[11] Див.: Волынские епархиальные ведомости (далі ВЕВ), 1910.— № 8.— С. 159.

[12] Див.: Державний архів Житомирської області (далі ДАЖО). Выставка XI археологического съезда. Краткий перечень рукописных и старопечатных книг. Составлен *И. М. Каманиным.*— К., 1901.— С. 3—17.

[13] Див.: Экскурсия в с. Городок Волынской губернии. Музей барона Ф. Р. Штейнгеля.— Кременец, 1907. Отчет Городецкого музея Волынской губернии за первый год с 25 ноября 1897 г.— Варшава, 1898.

[14] *Там же.* Див.: Архіви України.— 1967.— № 6.— С. 23.

ліотеку, в збірці якої знаходилися рукописні книги та стародруки XVI—XVIII ст. з історії краю. В музеї була налагоджена науково-дослідна робота, належно організована науково-освітня діяльність, зокрема екскурсійна. 1898 року в Варшаві вийшов друком «Звіт Городоцького музею Волинської губернії за перший рік з 25 листопада 1896 р. по 25 листопада 1897 р.». А 1905 р. в Києві Ф. Р. Штейнгелем був надрукований ще один аналогічний звіт про роботу музею за кілька років (з 25 листопада 1898 р. по 25 листопада 1904 р.). В 1907 році в Кременці А. Шафранським було надруковано невеликий путівник «Экскурсия в с. Городок Волынской губернии». Під час першої світової війни експонати музею були евакуйовані до місцевості Туїшхо, поблизу м. Туапсе, де були втрачені.

В 1906 році в м. Ровно при сільськогосподарському рільничому товаристві з ініціативи Е. Окецького був створений Волинський музей [15]. В експозиції були представлені колекції археологічних знахідок, нумізматики, рукописів та стародруків, архівні документи, предмети історичного минулого та мистецтва. В роки громадянської війни музей було розграбовано, а колекції знищені. Організатор музею загинув.

Слід зазначити, що тогочасні музеї та «давньосховища» Волині перебували в жалюгідному стані. Їх експонати, як правило, зберігалися в непристосованих приміщеннях, а іноді зовсім непридатних для експонування пам'яток матеріальної і духовної культури. Крім музею в Городку, більшість музейних закладів Волині для масового відвідування були недоступні й могли існувати лише завдяки ентузіазму і пожертві окремих любителів старовини.

У 1912 році до музейних закладів Волині приєднався ще один — військово-історичний музей м. Дубно. Він виник з ініціативи офіцерів військової частини 41 Селенгівського полку — учасника Вітчизняної війни 1812 року. З нагоди святкування 100-ї річниці цієї події в трьох залах Дубнівського замку було розташовано експозицію. Численні документи, фронтові реліквії та предмети розповідали про історію полку. Однак з наближенням фронту до м. Дубно в 1915 році музей та його фонди довелося евакуювати у місто Пирятин на Полтавщині В роки громадянської війни слід від евакуйованого музею був втрачений [16].

Особливої уваги заслуговує прогресивна діяльність братства ім. князів Острозьких, яке було створене в Острозі в 1909 році [17]. До нього ввійшли місцеві службовці, церковнослужителі, викладачі гімназій, краєзнавці І. Івашкевич, М. Тучемський, М. Струменський, академік Г. Рейн, Д. Бичковський та ін. Члени братства вирішили організувати історичний музей, а при ньому архів та науково-історичну бібліотеку для народних читань. Для цієї мети було обрано замок князів Острозьких (XIV—XVI ст.). У 1913 році історичний музей братства князів Острозьких прийняв перших своїх відвідувачів. Члени братства розгорнули широку науково-пропагандистську діяльність серед населення. У «Волинських Єпархіальних відомостях», у газеті «Жизнь Волыни» та інших виданнях з'явилися статті присвячені історії Острога, його околиць, про життя та діяльність І. Федорова, Острозьку академію, проводилися оглядові екскурсії по новоствореній експозиції.

Братство князів Острозьких налагодило видавничу діяльність. Так, у 1909—1918 рр. члени братства в друкарнях Острога, Житомира, Києва, Москви, Петербурга, Почаєва видавали брошури та листки. Зокрема М. Тучемським була випущена брошура «Сторожевой замок князей Острожских в г. Остроге Волынской губернии в современном состоянии» (Издание братства кн. Острожских. Тип. Поч. Усп. Лавры, 1912 г.). В лютому 1913 року ним же було випущено брошуру «Город

[15] Ziemia, 1910.— № 34.
[16] Див.: Фонди Дубнівського краєзнавчого музею.
[17] Див.: Фонди ОДІКЗ; Фонди Волинського краєзнавчого музею, далі — ВКМ (Архів братства кн. Острозьких) КДФ-22 № 15453, арк. 161.

Острог — в современном князю Константину Константиновичу Острожскому состоянию. Острожское княжество». У вересні 1913 року братство підготувало для видання макет щонедільного ілюстрованого журналу «Мир», редактором якого був Н. Бендеровський. У 1916 році М. Струменський видає в Почаєві брошуру «Из Острожской старины». У 1918 році в Здолбунові, в друкарні Почаєво-Успенської лаври вийшла в світ брошура «Город Острог в его историческом прошлом и ныне», автором якої був голова Острозького братства І. П. Івашкевич.

У травні 1919 року в Острозі при історичному музеї почав діяти «Острукопис» — Острозький повітовий комітет охорони пам'яток мистецтва і старовини, а при ньому науково-просвітній відділ, у складі якого були і колишні члени братства князів Острозьких, які підготували до друку перший випуск особливого збірника «Родные тетради», де стисло відтворили історію Острога, діяльність Острозької академії та друкарні Івана Федорова. Намагаючись відродити колишню літературно-наукову та видавничу діяльність в Острозі, учні місцевої чоловічої гімназії з молодими викладачами С. Рафальським та М. Гаськевичем вирішили організувати при навчальному закладі редакцію молодіжних літературно-наукових журналів «Молодые силы» та «Юность». Метою майбутніх видань було якомога повніше і якнайяскравіше відтворити життя учнівської молоді та поділитися ідеями та думками. У 1917 р. в друкарні Шейнерберга в Острозі вийшов у світ єдиний номер молодіжного альманаху «Молодые силы». Його відродження припадає на буремний 1919 рік. Саме тоді викладачі двох навчальних закладів міста — жіночого училища ім. Л. Блудова та чоловічої гімназії В. Григорович, С. Лобачевський, Ю. Базиленко, М. Неводський та інші склали редакційну колегію, а 14 квітня надрукували літературно-науковий альманах «Юність», що вийшов у друкарні А. Золотовського в Острозі. Він складався з кількох розділів, зокрема: літературного, наукового, гумористичного, хронікального, поштової скриньки, дитячого та іншого.

У фондах Державного історико-культурного заповідника м. Острога вдалося віднайти ще один літературний журнал під назвою «Мир юности», що вийшов в Острозькій друкарні «Экономика» в листопаді 1917 р.

Рух за збереження культури, пам'яток минулого сприяв створенню наприкінці 20-х років на західноукраїнських землях ряду польських та українських товариств, а також і на території Волинського воєводства. В 1927 році за ініціативою інженера Ф. Ксенжопольського в Луцьку було засноване краєзнавче товариство Волині [18]. Воно мало свій друкований орган «Земля Волинська» («Ziemia Wolynska»), де висвітлювалися матеріали з питань історії, культури та мистецтва Волині. Через рік при товаристві було відкрито історико-етнографічну секцію, яка у вересні підготувала Волинську виставку народних промислів. У ній взяли участь 62 народних майстри Волині. Тут були представлені килими, кераміка, вишиті рушники, вироби з дерева тощо. Окремо експонувалися 17 рукописних і друкованих книг XVI—XVIII ст., представлені Острозьким історичним музеєм.

Члени товариства розгорнули пошукову роботу, що увінчалася відкриттям Музею Волині 16 червня 1929 року в Луцьку [19].

В 1935 році в цьому ж місті засновано Волинське товариство прихильників наук, що вже через два роки нараховувало 97 членів. Головою був обраний Ю. Слешинський (Луцьк), заступником — Я. Гофман (Рівне), скарбником — Я. Косцьолек (Луцьк), секретарем і керівником етнографічних досліджень — О. Яворчак (Луцьк). При товаристві діяла наукова рада, до складу якої входили Я. Цялович (м. Варшава, полковник), Я. Гофман (м. Рівне), Я. Чернятович (м. Луцьк), колишній професор празького університету В. Дяконенко

[18] Див.: Ziemia Wolyńska, 1938.— № 2.— С. 15.
[19] Див.: Наукова бібліотека ОДІКЗ, 1929.— С. 101.

(м. Луцьк), колишній ректор Українського Політехнічного інституту в Подебрадах (Чехословаччина), посол на сейм, голова Товариства ім. Петра Могили С. Тимошенко (м. Луцьк), Л. Маслов (м. Луцьк), викладачі Кременецького ліцею, зокрема З. Опольський, викладачі гімназій в Луцьку та Володимирі. Товариство, підтримуване органами окупаційної влади, користуючись субсидіями урядових установ, закладів та окремих польських громадських організацій, мало кошти на розгортання науково-дослідницької та видавничої діяльності. Воно фінансувало видання «Волинського щорічника» (RocznikWołyński»), що виходив в м. Рівне під редакцією польського краєзнавця та етнографа Я. Гофмана[20]. Видання було органом Спілки вчителів Волині й мало додаток «Загориннє». Хоча польська людність складала менш 10 % від загальної кількості населення воєводства, в центрі уваги етнографічної секції товариства, про що йде мова в звітах, було вивчення духовної та матеріальної культури нечисленних польських сіл Волинського воєводства[21], історії та побуту караїмського населення. Українська людність вивчалася щонайменш. До окремих праць, присвячених українській народній культурі, належить кореспонденційне обстеження поширення типів пряселець та збір матеріалів про гончарів Кульчина, Рокити, Солтисова.

На сторінках «Волинського щорічника» друкувалися статті з питань археології, історії та етнографії, давні акти та документи волинських міст, костелів, церков тощо. В цьому виданні музейний працівник, археолог з м. Острога Й. Новицький у 1938 році вперше опублікував інвентар «оседлости» Острога на 1708 рік. З цим альманахом пов'язана діяльність Н. Я. Димнича уродженця Кременеччини відомого дослідника народних обрядів, автора праць «Народні обряди та повір'я періоду святкувань Різдва Христового», «Народні обряди та повір'я Великодних свят», «Свято Івана Купала на Волині», опубліковані в збірниках за 1930, 1931 та 1934 роки. В окремих випусках «Волинського щорічника» знаходимо цікаві матеріали про зв'язки діячів польської культури — Ю. Крашевського, Ю. Словацького, А. Феллінського та інших з історією, побутом і народною культурою волинського краю.

Вагомим внеском до української фольклористики стала праця Н. Я. Димнича «Весілля в селі Кремеш Горохівського повіту», текст якої був надісланий до Рівного для публікації, одначе матеріал виявився надто великим і цей рукопис був переданий етнографічній комісії Польської академії наук у Варшаві. Однак один розділ з цієї праці «Весільне печиво в селі Кремеш Горохівського повіту» побачив світ на сторінках «Повідомлень із засідань Польської академії наук» (1936). У повному обсязі запис Н. Димчина був опублікований у виданні «Весілля» (Т. II), що з'явилося в «Науковій думці» 1970 р.

На засіданнях Волинського товариства прихильників наук окремі доповіді висвітлювали проблеми української історії та культури. Це, наприклад, реферат Л. Маслова «Церкви візантійського плану на Волині», Й. Дуткевича «Малярство на Волині», С. Турковського «Народні промисли на Волинському Поліссі».

В період 1920—1930 рр. інтенсивно проводив топографічно-археологічні дослідження в регіоні Західної Волині О. Цинкаловський. Ним виконано низку польових обстежень шурфів та розкопок, складено до них грунтовні анотації. Вважаючи, що «Археологічна карта Волині»

[20] Див.: *Ковальский Н. П.* Источниковедение истории Украины. XVI—XVII вв. Часть 3.— Днепропетровск, 1978.— С. 28.

[21] За даними перепису 1897 р. на просторах Волинської губернії проживало поляків у сільських місцевостях 6 %, у містах — 7,9 % (Див.: *Денисовець П. М.* Населення Волині за переписом 1897 р. // Минуле і сучасне Волині. Тези III Волинської історико-краєзнавчої конференції.— Луцьк, 1989.— С. 135). Додамо, що найбільші скупчення поляків були на Житомирщині, значно менше проживало їх в сучасній Волинській та Рівенській областях. Зокрема, на Рівенщині — це були невеличкі села: Липники, Гута Степанська, Вирка, Седлисько, Омелянівка, населення яких 1944 р. опинилося в Польщі.

В. Антоновича неповна і неточна, дослідник особисто обстежив багато місцевостей Волині, склав описи відомих та новоявлених пам'яток археології — городищ, поселень, могильників. Внаслідок глибоких досліджень О. Цинкаловського з'явилися такі його праці як «Княжий город Володимир» (1935), «Волинські дерев'яні церкви» (1935), а також аналітична розвідка пошукового плану «Матеріали до археології Володимирського повіту» опублікована в записках НТШ[22]. На 1930-і роки припадає активне співробітництво О. Цинкаловського в ілюстрованому науково-популярному часописі «Життя і слово», що виходив у Львові, де з'явилися його розвідки «Доісторична Володимирщина» (1934, № 5), «На володимирських валах» (1934, № 7—8), «Ковель» (1935, № 2) та інші.

В той самий час А. Дублянський дає цінний опис української старовини та етнографії у Волинському музеї, що з'явився у Варшаві[23].

В 1932 р. з реорганізацією Волинського краєзнавчого товариства і його вступу до польського краєзнавчого товариства, в Луцьку було створене товариство «Приятелів музеїв», яке керувало місцевим музеєм. У 1933 році музей було передано Волинському науковому товариству[24]. Відтоді в музеї діяло три відділи — природи, етнографії та історії мистецтва. Як відзначає журнал «Земля Волинська» («Ziemia Wolyńska») № 4 за 1939 рік, музей Волині в Луцьку з 1929 року став центральним музейним інститутом на Волині, в якому працювали: завідуючий музею Й. Фіцке, охоронець фондів Ю. Нець, працівники З. Леський та Остапчук. Вони активно збирали етнографічні матеріали, а останній, хоча працював короткий час, створив велику збірку писанок з різних сіл Волині та Полісся.

Потяг населення Західної України і Волинського воєводства до збереження національної культури, її пам'яток, вивчення історичного минулого сприяв відкриттю нових музейних закладів. У 1934 році в м. Дубно, за ініціативою місцевих краєзнавців був створений регіональний музей («Muzeum Regional ziemi Dubieńskiej»). Приводом до його виникнення стала знахідка в місті кістяка мамонта. Незабаром у збірці музею з'явилося чимало археологічних, етнографічних, нумізматичних та інших експонатів, що поповнювалася аматорами. Експозиція цього музею була разоміщена в двох кімнатах орендованого приміщення. Не одержуючи від місцевої влади ніяких фінансових засобів Дубнівський музей існував завдяки мізерній платні окремих відвідувачів та добровільним пожертвуванням громадян[25].

У 1936 році виник (вдруге) музей в Рівному. Його основою стала виставка зразків промислової, сільськогосподарської сировини та готової продукції Волині, розрахованої на краєві ринки та експорт. Організатором виставки була Люблінська торгово-промислова палата[26]. Незабаром тут почали збирати археологічні та інші музейні предмети. Наприкінці 1939 року музей був реорганізований у краєзнавчий.

Аналогічний музей виник у 1937 році в м. Кременці[27] («Muzeum Ziemi Krzemienieckiej»). Створений за ініціативою викладачів місцевого ліцею Ф. Мончака та З. Опольського, як методична база навчального закладу, музей вивчав і висвітлював природу та історію Кременецького повіту (тепер Кременецький, Шумський, Ланівецький та частина Збаразького районів Тернопільської області). Тут існували відділи географії, ботаніки, геології, археології, етнографії та історії, експозиція яких була розгорнута в окремих залах ліцею. Проводилася і нау-

[22] Див.: Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка.— Львів, 1937.— Т. 154.— С. 196—214.

[23] Див.: *Дублянський А.* Українська старовина і етнографія у Волинському музеї // Наш світ.— Варшава, 1935.— № 1.

[24] Див.: Dutkiewicz J. Muzeum Wołyńskie // Biuletyn Historii sztuki i kultury.— Warszawa, 1934, 1936.— R. II, N 3; R. IV, N 3.

[25] Див.: Рукописні фонди Дубнівського краєзнавчого музею.

[26] Див.: Державний архів Ровенської області (далі: ДАРО), Ф-Р-562, оп. 3, од. зб. 4, арк. 1; од. зб. 2, арк. 1; од. зб. 3, арк. 1.

[27] Див.: Фонди Кременецького краєзнавчого музею.

ково-дослідницька робота: було вивчено і виготовлено геологічну карту краю, значний науковий доробок зроблено в дослідженні флори і фауни Кременеччини, у вивченні її історії, видано брошури «Кременець» та «Місто великої туги». Чимало статей краєзнавчого характеру друкувалося в журналі «Земля» («Ziemia»).

В період 1920—1939 рр. музей в Острозі не розвивався, однак за ініціативою місцевих краєзнавців вийшов друком ілюстрований путівник «Острог», розрахований на туристів та шанувальників минулого [28].

З метою активізації українського музейництва в Польщі, 3—4 червня 1933 року в м. Самборі відбувся другий з'їзд українських музеологів. На з'їзді було піднято питання створення окремої української секції — складової частини «Союзу музеїв у Польщі». За визначенням відомого українського вченого і музеєзнавця академіка І. Свєнціцького, українська секція мала захищати права та інтереси українських музеїв. На з'їзді було вирішено спільним коштом раз у рік видавати звіти про діяльність українських музеїв [29].

Поряд з музейними закладами, вагомими осередками боротьби за інтереси українського народу, його культури і прогресу, були також культурно-освітні товариства та громадські організації. Ще в 1921 р. в Луцьку з'явилося жіноче товариство ім. Лесі Укаїнки. Воно утримувало українську гімназію, яку власті закрили в 1936 р. В наступному році виникло товариство ім. Петра Могили, що в 1938 р. в своєму складі нараховувало 942 члени з різних повітів Волині. Поза межами Волинського воєводства з них нараховувалося 72 особи та одна філія [30]. Крім згаданих товариств у Луцьку при українському та польському театрах діяли Українське театральне товариство та Польське тетральне товариство. Українське товариство очолював Орел, активним діячем його був Микола Певний. Воно займалося організацією народних хорів, організовувало пісенні конкурси, мало своїх інструкторів, які спрямовували діяльність сільських пісенних колективів. Помітну освітню діяльність проводили філії товариства «Просвіта» в десятках місцевостей воєводства, хоч зазнавали постійних утисків з боку польської поліції.

В цілому в умовах окупаційної дійсності українські товариства могли займатися лише культурно-освітньою діяльністю. Зокрема товариство ім. Петра Могили в січні 1937 року приступило до масової організації дитячих садків. Справу розпочали з Сарненського повіту. Члени українських товариств, не маючи власних друкованих органів, публікували свої наукові дослідження в різних виданнях, що з'являлися на Волині, в Галичині, Польщі, Чехословаччині.

Львів
Луцьк
Острог

Юрій ЛАЩУК
Олексій ОШУРКЕВИЧ
Андрій ХВЕДАСЬ

ЕВОЛЮЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНІЙ ОРНАМЕНТИЦІ КІНЦЯ XIX—XX СТОЛІТЬ

На кожному історичному етапі еволюція народної орнаментики зумовлювалася взаємодією стабілізуючих і оновлюючих факторів. До перших належить традиція, тобто успадковування з покоління в покоління ремісничих навичок, художніх прийомів, естетичних смаків, що формували найвиразніші й економічно доцільні для даної території художньо-технічні вирішення, що ставали її мистецьким уособленням. Та водно-

[28] Наукова бібліотека ОДІКЗ.
[29] Див.: Наукова бібліотека Львівського державного університету ім. Ів. Франка, № 23185.
[30] Див.: Державний архів Волинської області, Ф-46, оп. 9, зб. № 83937.

час традиція, коли вона ще передається з рук у руки (а не лишається зафіксованою в музейних речах), здатна до постійного самооновлення. Адже зникають одні матеріали, доводиться опановувати інші, запроваджуючи нові техніки. Екологічні, економічні, демографічні процеси впливали на забезпеченість сільськогосподарськими угіддями, переміщення ринків і торговельних шляхів, а відтак на питому вагу професіоналів у народному мистецтві. Коли їх мало — народне мистецтво розвивалося головним чином у руслі хатнього виробництва для власних потреб. Коли ж умови для виділення ремісників і кустарів ставали сприятливими, — утворювалися конкурентноздатні осередки, що обслуговували своєю продукцією дедалі ширші ареали й соціальні кола.

Названі процеси позначалися на орнаментиці. Так, рушники з Кролевця Чернігівської губернії проникають у другій половині XIX ст. за посередництвом скупників на сусідню Курщину, Полтавщину, Київщину, до Мінської губернії, де інколи й досі застосовується орнаментика цих рушників, що називають «вибивними», «королевськими», «кролевецькими», «орлистими», «орловими», «орляними», «рихловськими» (за місцем продажу в Рихловському монастирі, тепер Коропського району Чернігівської області). Водночас через тих же скупників асортимент кролевецьких перебірних тканин збагатився «богуславськими» й «миропільськими» рушниками, «борисовськими», «камчатими», «ковровими» скатертинами [1]. По всій Лівобережній Україні з другої половини XIX ст. поширювалися геометричні візерунки багаторемізного ткацтва «під борисовку», «у борисовку», «у борисовку в обводах», якими славився осередок в українській слободі Борисівці, нині Грайворонського району Білгородської області. Аналогічні багаторемізні візерунки з дрібних прямокутників різної форми, що з відстані могли сприйматися великими колами, наприкінці XIX — на початку XX ст. були типовим явищем українсько-білоруського Полісся, північно-східної Польщі, активно поширюються на українсько-молдавському пограниччі в 1950—70-х рр. [2]. Ще кардинальніші зміни відбувалися в прикарпатському деревообробництві кінця XIX ст. Знайомство гуцулів з витонченим різьбленням, техніками вибираного тла та інкрустації, що досягли досконалості в приєднаній 1878 року до Австроугорщини Боснії [3], попит туристів з бюргерського середовища на речі вигадливо, рясно й ретельно декоровані, докорінно змінили стилістику, орнаментику, асортимент і техніку цього художнього промислу.

І сучасний розвиток народної орнаментики багато в чому визначається змінами у структурі предметного середовища. Має значення, зокрема, поява та доступність нових технік і матеріалів, їхня якість, коливання цін на сировину й фабричні вироби тощо. Так, повсюдна заміна соломи й очерету черепицею, шифером, бляхою супроводжувалася зменшенням висоти даху, втратою ним пластичності й визначальної ролі в силуеті. Нова конструкція покриття і естетична необхідність пом'якшення прямолінійного геометризму обрисів будинку зумовили поширення різьблених підкарнизних дощок, бордюрів і водостоків з просічної бляхи. Отже, архітектурні засоби виразності поступаються місцем суто декоративними, зростає значення орнаментованих деталей. На Україні ця тенденція намітилася в зоні Східного Полісся ще наприкінці XIX ст. Сьогодні вона особливо яскраво виявлена в народному бу-

[1] Див.: *Спаська Є. Ю.* Кролевець (машинопис 1928—1960 рр.).— Відділ рукописних фондів ІМФЕ АН України, ф. 48-3, од. зб. 14.— С. 59.

[2] Див.: *Курилович А. Н.* Белорусское народное ткачество.— М., 1981.— С. 60; Промыслы і рамествы Беларусі.— М., 1984.— С. 153—154.
Woleńska M. Wystawa sztuki ludowej zamieszkalych w Polsce Bialorusinów, Litwinów, Rosjan, Slowaków, Ukrainców, Zydów/Katalog, red. T. Seweryn.— Kraków ; Museum Etnograficzne.— 1960.— S. 11—12; *Grabowski C.* Sztuka ludowa: charakterystyki-porównania-odrebności.— Warszawa, 1977.— S. 172;
Постолаки Е. А. Молдавское народное ткачество (XIX — начало XX в.).— Кишинев, 1987.— С. 77, 132—137.

[3] Див.: Peasant Art in Austria and Hungary.— London, Paris, New-York, 1911.— II. 508—535.

дівництві Буковини й Подністров'я [4]. Всі регіони мають спільні риси новітнього декору:

спорідненість з орнаментикою міської архітектури національно-романтичного напряму другої половини XIX ст., застосування в орнаментиці народного житла прийомів, характерних раніше для місцевого церковного будівництва, а останнім часом — і взірців з друкованих видань;

спільна для всієї України іконографія елементів і мотивів орнаментики, що відрізняються лише місцем і роллю в архітектурному комплексі, переважанням одних і порівняно менших застосуванням інших мотивів, особливостями композиційного вирішення, пропорціями, ритмом;

повсюдна заміна розписів — різьбою на тиньку та декоративними фактурами, переосмислення в цій новій техніці мотивів різьблення на дереві, камені, металі, вишивки і ткацтва, витинанок, писанок;

повсюдне відтворення технікою вигинання і зварювання з легкого металевого прокату спіральних мотивів, що раніше виконувалися ковальською технікою з масивнішого матеріалу.

Якщо в першій половині XX ст. нові орнаментальні форми й прийоми спочатку запроваджувались у містечку, а звідти переходили на село, то тепер перше цю роль втрачає через збільшення індустріального будівництва. Село в 1960-80 рр. апробує нове в індивідуальному будівництві. Поліпшення комфортно-експлуатаційних якостей житла призвело в 1960—70-х рр. до збільшення площі, кількості окремих приміщень, повсюдного запровадження дерев'яних підлог, високих стель, великих вікон. Відтак матеріальний прогрес створив умови для реалізації соціально-психологічних ціннісних орієнтирів щодо зближення засад оформлення інтер'єра в селі й місті. Стало звичайним те, що раніше було винятком: співіснування в рядовому сільському інтер'єрі орнаментованих речей власного виготовлення і фабричних, як вітчизняних, так імпортних. У відповідності з сільським смаком (стриманість барв і пластики природного середовища психологічно врівноважувала строкатість форм, кольорів, фактур в інтер'єрі) фабричні речі добиралися яскравого рисунка й забарвлення.

Охоплення майже всієї території (й соціальних верств) України засобами масової інформації, мобільність населення, — розширювали звичний діапазон естетичного сприйняття, коригували співвідношення звичаєвості та престижності, активізували роль моди. Це з одного боку, «велика» мода міста, формована зусиллями модельєрів та інших фахівців декоративно-вжиткового мистецтва, дизайну. З іншого — специфічний феномен сільської моди. В обох спільні психологічні основи: прагнення знайти свіжу форму, нові ракурси звичного. Проте сільській моді, що передусім виявляється в святковому національному костюмі, опорядженні й орнаментації житла, притаманний виразний регіональний і навіть локальний характер, більша спонтанність, тісно пов'язана з місцевою художньою традицією.

У місцевостях, де традиція візерункового ткацтва не переривалася, престижними часто вважають не традиційно орнаментовані вироби, а декоровані по-новому, запозичені з інших районів, друкованих джерел. І навпаки. Там, де традиція перервалася, її відновлення сприймається оточенням як нове престижне явище.

Названими чинниками зумовлені новітні риси української народної орнаментики. Нам уже доводилося докладно характеризувати сучасну еволюцію візерункового ткацтва, вишивки, архітектурного різьблення в ряді населених пунктів українсько-молдавського пограниччя [5]. Екві-

[4] Див.: *Косміна Т. В.* Сільське житло Поділля: кінець XIX—XX ст.— К., 1980.— 192 с., іл.; *Самойлович В. П.* Народное архитектурное творчество: По материалам Украинской ССР.— К., 1977.— 232 с., іл.

[5] Див.: Сучасна народна образотворчість українсько-молдавського села // Нар. творчість та етнографія.— 1982.— № 5.— С. 69—76; Плодотворність взаємозбагачення: Сучасні міжетнічні взаємини в народній декоративній творчості.— К., 1984.— 33 с., іл.; Традиційна різьба в сучасній народній архітектурі українсько-молдавського Подністров'я.— К., 1986.— С. 144—158, табл.

валентні процеси спостерігалися в експедиціях 1984—85 рр. на пограниччі України з Білоруссю та Росією.

Інтеретнічною ознакою сучасної орнаментики скрізь стає контрастна поліхромія, світлоносність, акцентування фактури. Про це свідчить і замилування матеріалами, що мають сильний полиск: шовковистою пряжею, металізованими нитками, бісером, лелітками, дзеркальцями тощо. Загальний напрям розвитку — перехід протягом XX ст. від конструктивно-тектонічних до декоративно-прикрашальних принципів з наступним відродженням (у процесі поступового вичерпання художніх можливостей нового стилю) інтересу до геометричного орнаменту, строгості декору, більшої відповідності прикрас ужитковій доцільності, вимогам ощадливого використання матеріалу.

Несинхронність і різна інтенсивність змін у окремих зонах зумовлюються рядом факторів, які визначали економічний і культурний розвиток регіонів. З погляду інтенсивності розвитку Східне Полісся мало на початку XX ст. відчутні переваги перед Західним Поліссям і Буковиною. Незмінність від середини XVII ст. державних кордонів, розташування на жвавих торговельних шляхах, що з'єднували Київ з Москвою — вже наприкінці минулого сторіччя сприяли активним еволюційним процесам у народній орнаментиці.

Стадіально аналогічні явища відбувалися на Західній Волині, в Галичині та Північній Буковині кількома десятиріччями пізніше. У період між світовими війнами ці українські землі були іноетнічними околицями Польщі та Румунії, зазнавали жорсткого національного гноблення. Все це сприяло консервації побутового укладу, дрібнотоварного ремісничо-кустарного виробництва і водночас — культивуванню традиційної високохудожньої орнаментики.

Регіон, де чергуються українські й молдавські поселення, який і раніше відзначався особливим багатством народної декоративної творчості порівняно з моноетнічними районами[6], сьогодні лишається неперевершеним з погляду пишності й винахідливості в оздобленні предметного середовища. Тут, зокрема, найбільша локальна варіантність нового для села різновиду — архітектурних деталей із просічної бляхи. Ширші, ніж у сусідів, асортимент і орнаментальний фонд традиційних видів: різьблення, ткацтва, килимарства.

Вишивка активно побутує в усіх регіонах. Для неї непотрібне громіздке устаткування, вишивати можна і виїжджаючи з дому на відпочинок, лікування, навіть у транспорті. Через це вишивка стала найдоступнішим масовим видом декоративної творчості. Щоправда, оновлення асортименту, орнаментів і стилістики супроводжується нівелюванням місцевої своєрідності, спрощенням техніки. В різних регіонах еволюція вишивки XX ст. проходить у різний час еквівалентні фази.

На ранній фазі (початок століття) — локальна визначеність технічно-художніх особливостей. Орнаментика здебільшого геометрична або геометризована. Строга тектоніка візерунка, підпорядкованість додаткових кольорів — основним, чергування щільно орнаментованої і незайманої поверхні, просторі ділянки тла підкреслюють вагомість декоративного мотиву.

Так, наприклад, для Буковини й Подністров'я характерна вишивка вовною на конопляному полотні, що давала глибокі насичені відтінки різних тонів. Тут застосовували бісер («цітки», «цятки»), лелітки, металеві нитки («фір», «хір», «шир»). Отже, специфікою зони вже на ранній стадії є підкреслена фактурність рельєфних візерунків, ширший спектр кольорів, яскрава локальна розмаїтість[7]. Полісся здебільшого вишивало на лляному полотні кольоровими бавовняними нитками фаб-

[6] Див.: Народне мистецтво Галичини й Буковини.— К., 1919.— С. 10, 46.

[7] Відрізнялася орнаментика сусідніх сіл, навіть кольорова гама різних кутків одного поселення, наприклад, села Раранча (тепер Рідківці) Новоселицького р-ну Чернівецької обл., інформація В. Г. Миронюк, 1909 р. н.

ричного виготовлення («балхва», «бомага», «горинь», «заполоч»)[8]. В оздобленні одного виробу вишивані візерунки могли на Поліссі поєднуватися з тканими. Декоративність підпорядковувалася тектоніці. Головне кольорове сполучення — червоне на білому з невеликим додатком чорного, синього, зеленого.

Наступна фаза (до 1930—40-х рр.) характеризується впливом на орнаментику друкованих джерел. Крім домотканого полотна для сорочок застосовується і фабричне, з дрібнішою чарункою переплетення[9]. Розширюється кольоровий діапазон. Багатоманітність технік майже повністю замінюється хрестиковим вишиванням. Широко вживаються рослинні геометризовані мотиви, найчастіше зображення троянди, стилізоване для виконання цією технікою. Укрупнюється масштаб орнаментики. Вишивка все частіше доповнюється мережаними елементами, виплетеними гачком. Часом вони імітуються засобами вишивання.

Колористичною специфікою Карпат і Подністров'я в цей період продовжує залишатися багатобарвність, а Полісся — червоно-чорне співзвуччя. Для Західного Полісся характерні доповнення зеленими вкрапленнями, а для Східного — акцентування чорного. Тут стійкіші традиційні мотиви (передусім «дубового листя»), більше успадкованих від попередньої фази сюжетних вишивок, поширених у сусідів-росіян.

Якщо за домінуючим характером орнаментики ранню фазу вишивки XX ст. можна назвати геометричною, наступну — геометризованою, то третю фазу — ізоморфною. Наближені до натури багатобарвні зображення зустрічались у вишивці деяких областей України й раніше[10], проте з 1970-х рр. вони стали визначальною новацією для народної декоративної творчості усіх регіонів. Тиск моди, перстижних уявлень, підтримувався особливостями нових матеріалів. Адже крупночарункове домоткане полотно, зручне для рахункових геометризованих візерунків[11], у 2-й половині XX ст. зустрічається все рідше. Дрібна фактура фабричної тканини вимагає застосування канви для полегшення рахунку ниток. Та найпростіше накласти зволожене (і від цього напівпрозоре) фабричне полотно на будь-який зразок (вишитий, мальований, друкований) для перенесення олівцем контуру. Зрозуміло, такому способу відповідає вже техніка вишивання не хрестиком, а вільною гладдю.

Поширенню багатобарвності сприяла наявність у продажу ниток різних відтінків, у тому числі виблискуючих. Нова стилістика спочатку розвивалася в напрямі багатобарвного вирішення візерунків. сформованих попередньою фазою. Поступово роль домінанти переходила в таких вишивках від лінії до плями. Графічно-локальне трактування кольору впритул підходило до живописного, що стимулювало вправи в гармонійному доборі барв, ступінчастій розтяжці тонів, варіюванні фактури (особливо в т. зв. «вибивній вишивці»): довго — й коротковорсової, петельчатої, гладенької.

Захоплення багатобарвною ілюзорністю попервах виливалося в натуралізм. Та в кращих зразках нового «стилю» наслідувальництво й строкатість все частіше поступаються місцем перед ритміко-масштабними і декоративно-колірними співвідношеннями — визначальними засобами вираження народної образотворчості. Інколи декороване поле рушника (навіть великого килима) займають дві-три квітки. Це явище

[8] На Подністров'ї фабрична бавовняна пряжа (тонша «бомбак» і цупкіша «сакиз»), як правило, використовувалися білими.

[9] На Східному Поліссі «коленкор» і «миткаль». На Західному — «колиншина» або «перкаль» (у другій половині XX ст. перша назва витіснена другою), на Буковині — «швабське полотно», яке могло ткатися й удома, але з фабричної пряжі. Інформатор О. І. Кожокар (1933 р. н.) у селі Гвіздівці Сокирянського р-ну Чернівецької обл. розповідала 1982 року, що «швабське полотно з сакизу цупкіше за теперішнє біле фабричне. Колись було, мама (М. Г. Шеремета, 1903 р. н.) його натчуть, постелять на траві (а тоді все було неоране), як дерева цвітуть. Бо вважалося, що від того цвіту білішим буде полотно».

[10] Див.: *Захарчук-Чугай Р. В.* Українська народна вишивка.— К., 1988.— С. 25—35.

[11] «Як палатно буйнейшае (цупкіше — М. С.,) то лучше хрестік класті» — пояснюють вишивальниці з с. Шатриша Ямпільського району Сумської області.

Таблиця. Територіальні комплекси народних назв текстильного декору

Види декору	Народні назви видів декору: на Буковині й Хотинщині	на західному (Волинському) Поліссі	на східному (Чернігівському) Поліссі
Широкі смуги	в стільці	лавочки в паси перетички плашки	латки полиски полоски
Вузькі смужки	байстрючки батки бретьолки цибушки	дитиньки дітки жидочки ляльки перетички сирітки совмачі, совмачки шнурочки	бровки перетикання перетикачки стьожечки
Фактурний рисунок із сітки ромбиків	у вільцю у вільця у вільчатку вічка	ворочалася купками в поворотку в приворотку	бубенки, гуркове кружками в кружки риб'яча луска
Фактурний рисунок із зигзагових паралельних ліній	кривулька острівця	в берьозки в кіски в коси в коски в ломненину в ялинки в ялинку	в косиці в косицю в сосонку в сосоночку

пояснюється, з одного боку, прагненням до натуралістичної деталізації. З другого боку, може впливати необхідність оздобити вишивкою велику поверхню, розраховану на сприйняття з віддалі. Наприклад, ламбрекени, вишиті коверчики чи «узори» для килимів [12]. Має значення й те, що нестійкими щодо сили і глибини кольору нитками немає сенсу вишивати складні трудомісткі візерунки. Таким чином, дефіцит високоякісного матеріалу викликає спрощення орнаменту, «розвантаження» його від тонких деталей, внаслідок чого вишивка також сприймається задовільно лише з відстані, хоч і не за задумом, а через вимушені обставини.

«Ізоморфна» фаза нівелює регіональні особливості вишивки. Специфіка, що зберігається на Буковині, Подністров'ї, Поліссі тощо, успадкована від попередніх періодів. У першому випадку то доведена до межі поліхромно-натуралістична тенденція: важка (візуально й фізично) вишивка металевими нитками і бісером, яка майже без просвітів тла вкриває жіночу сорочку зображеннями зразків флори [13].

Натуралістичні тенденції на Поліссі здебільшого знаходили вияв у наближенні до природних барв і обрисів тих орнаментальних мотивів, які вже застосовувалися на попередній фазі. Чернігівщина дає приклади випорювання з одягу старих геометричних вишивок і заміни їх фітоморфними, або «реставрації» орнаментики з усуненням поблякли х ниток і збагаченням колориту [14].

[12] Вишивка хрестиком, яким легко відтворювати всілякі зразки з друкованих джерел, стала стилеутворюючим фактором килимарства в умовах захоплення натурно достовірними мотивами. Один горизонтальний рядок хрестиків із «узора» (так називають вишитий ескіз) досить просто переводять, при збільшенні масштабу, в один «карб» килима.

[13] Від 1940-х до середини 1970-х рр. на Буковині, як раніше у сусідньому Снятинському районі Івано-Франківської обл., побутувала і фітоморфна вишивка жіночих сорочок білою шовковою гладдю на білому полотні. Спочатку то були «писані» сорочки з візерунком, попередньо розміченим олівцем. У середині 1950-х рр. їм на зміну прийшли «рубані», що доповнювали «писаний» спосіб ажурними наскрізними елементами. В 1960-і рр. переважали «тягнені» сорочки з рахунковим орнаментом.

[14] Спостереження в селах Семенягівці Чернігівського і Горську Щорського районів.

Поступово багатобарвна ізоморфність стає звичним явищем, утрачує чар новизни. В 1980-х рр. посилюється інтерес до призабутих геометричних візерунків. Але для їх відродження місцева класична спадщина здебільшого виявляється непридатною. Вона явно сприймається неактуальною старовиною і закінчує вік разом із людьми, яким ці вироби служили за життя. Так, старих жінок прийнято ховати в одязі їхньої молодості, решту речей віддають на спомин душі (в Буковині — «на поману»), на Поліссі давні вишивані рушники й фартухи масово гинуть як щорічно обновлювана прикраса могильних хрестів.

От і реалізується інтерес до «постізоморфної» геометричної орнаментики в жадібному перейманні візерунків із випадкових джерел, головним чином із преси. Проникнення на Полісся, Буковину, Бессарабію і т. д. гуцульської вишивки (часто в покутській, тернопільській, львівській транскрипції) пояснюється не тільки її широкою пропагандою засобами масової інформації. Адже подібна геометрична орнаментика в XIX ст. була типовим явищем для більшості областей України. Проте лише на Гуцульщині вона збереглася до новітнього часу. Тож відродження геометричного стилю поки що йде на селі найпростішим шляхом запозичення сучасних апробованих форм.

Подібні стадії проходила в XX ст. і орнаментика ткацтва. Регіональну специфіку його розвитку, сформульовану С. Сидорович за матеріалами до середини XX ст. [15] слід доповнити тим, що Східне Полісся відзначалося сильним впливом народних професійних осередків, у всій зоні Полісся візерункове ткацтво могло комбінуватися з вишивкою в оздобленні одного виробу.

Ізоморфність і поліхромія раніше розвинулись на Подністров'ї [16]. Сприйнявши багатобарвність [17], сучасне ткацтво Полісся поки що зберігає геометризацію рослинних візерунків, не вдаючись до натуралістичного трактування. Спонтанне відродження домашнього ткацтва з оновленням традиційних місцевих орнаментів активніше відбувається на Буковині й Подністров'ї, меншою мірою — на Західному Поліссі й лише в окремих місцевостях спостерігається на Східному [18]. Відтак, на відміну від вишивки, у поліському ткацтві не доводиться ще говорити про постізоморфну фазу.

В усіх регіонах сьогодні тчуть багато рушників. Якщо для Центру й Сходу України, то традиційний елемент хатнього декору, в більшості західних областей (крім Волинської та Ровенської), кілкові рушники входять у широкий ужиток лише на початку XX ст. [19]. Очевидно через це ткані рушники Карпат і Подністров'я чимало запозичують з орнаментики більш розвинених тут видів — килимарства, вишивки, багаторемізних човникових тканин, призначених для застелювання ліжок, оббивання стін попід вікнами.

Внаслідок прискореної еволюції, міжрегіонального і внутрірегіонального взаємозбагачення, в 1970-х рр. сформувався новий для ряду місцевостей тип тканого рушника. По його краях чергуються головні й доповнюючі смуги. На перших зіставляються мотиви контрастних об-

[15] *Сидорович С. Й.* Художня тканина Західних областей УРСР.— К., 1979.— С. 126, 152—153.

[16] Одночасно з появою в 2-й половині XIX ст. синтетичних барвників на Буковині й Тернопільщині «поширився новий тип квіткового мотиву — «рожі» ... запозичений безпосередньо від вишивки», з тенденцією до натуралістичного відтворення. (Див.: *Сидорович С. Й.* Цитована праця.— С. 118). Проте повсюдними для України ці явища стали в 1970-х рр.

[17] Кольорова гама сучасних народних тканин Полісся не поступається широтою перед буковинською, а в багаторемізних візерункових тканинах для інтер'єра (де поєднується до 5—6 барв навіть перевершує аналогічні двоколірні зразки Буковини.

[18] Наприклад, у селах Дубровці і Ушні Менського району, Прохорах Борзнянського, Полошках Глухівського.

[19] Савина Йосипівна Сидорович зазначає, що звичай оздоблювати житло декоративними рушниками існував у західних областях на Поліссі, а «під кінець першої чверті XX ст. під впливом культурних зв'язків із східними областями України декоративні рушники як настінна прикраса поширюються в інших районах західних областей». (*Сидорович С. Й.* Художня тканина західних областей УРСР.— К., 1979.— С. 82).

рисів: розетки, зірки, ромби, перемежовані Х-подібними елементами. Контрастний (за кольором і тоном) колорит обіймає 5—6 барв. Скрізь наявні локальні відмінності в обрисах розеток, зірок, ромбових, Х-подібних та інших основних мотивів, а також у компонуванні доповнюючих — низок стовпчиків, квадратиків, зубчиків косих стібків.

Стилістичним відмінностям відповідають термінологічні. Наприклад, усталені назви найменших елементів ткацької орнаментики (квадратних стібків) на Подністров'ї — «грудочки», «намисто», «ягідки», на Західному Поліссі — «кучки», на Східному — «сухарики». Коли на Поліссі різноманітні квіткові візерунки здебільшого об'єднуються назвою «в квітки» («в цвіти»), то на Подністров'ї мотиви таких же умовних обрисів часто носять уже диференційовані назви: «цвіт картоплі», «цвіт полуниці», «цвіт соняха». Завдяки зоровій легкості обрамовуючих смуг, подністровські «цвіти» безпосередньо стають оздобою рушника. На Західному ж Поліссі вони так щільно обрамовані, що утворюється ієрархія: квітки є деталями головних смуг («плашок», «перекладів», «лавочок»), а ті вже прикрашають рушник.

Виразна регіональна специфіка застосування кольору. На Подністров'ї (Одеська область) головні орнаментальні смуги горизонтально поділені на дві різноколірні половинки. Західне Полісся виділяє контрастним тоном центр орнаментованої смуги, або центр усієї трисмугової композиції на кінці рушника. Таким чином, кольорове вирішення має одну площину дзеркальної симетрії на Подністров'ї й дві — на Західному Поліссі. На Східному Поліссі переважає чергування різнобарвних однакових елементів [20].

В усіх регіонах по новому застосовуються традиційні для даних місцевостей орнаментальні мотиви й художні прийоми. На Буковині й Бессарабії — орнаментно-технічні цитати з давніх переміток [21], на Східному Поліссі — з «борисовських», «кролевецьких», «миропільських» [22], «ткацьких» [23] виробів минулого. Західному Поліссю притаманні підкреслення іншим кольором поздовжньої осі орнамента (як у місцевому вишиванні занизуванням), стилістична подібність вишивки і ткацтва, імітація ткацтвом мережаного візерунку. Східному Поліссю характерне перемежовування орнаментальних смуг суцільними кольоровими пасками без візерунку, компонування квадратиків у шашечку

[20] Такий прийом органічно випливає з традиційної для цієї зони техніки ручного перебору. В зв'язку з цим варто відзначити, що на Західному Поліссі, де квіткові візерунки на рушниках переважно ттуть сьогодні ремізно-човниковим способом (отримуючи на звороті «негативне зображення»), прагнення до багатобарвності призводить окремих майстрів до самостійного освоєння техніки перебору. Приміром, Софія Макарівна Герасимик (1940 р. н.) з с. Невіра Любешівського р-ну Волинської області займається ткацтвом з кінця 1970-х рр. («бо всі тчуть, я й собі почала»). Вона любить переймати візерунки з різних сіл, віддаючи перевагу «закладним» («два нита під доску»), кожну квітку «закладаючи» іншого кольору. Такий спосіб уже опанували в деяких сусідніх селах (Ветли, Горки, Залоззя, Мукошин), а в Невірі 1984 року ним володіла одна С. М. Герасимик.

[21] Перемітки (молд. «марамэ», «нэфрамэ») — одне з вишуканих досягнень українського і молдавського ткацтва XIX — початку XX ст. Являють собою полотнища (приблизно 250+40 см), яких жінки запинали голову. Як і кролевецькі, ці однобічні тканини сполучали (хоч і в зменшеному масштабі) переборні візерунки з поперечними смугами, але останні мали орнаментальну фактуру кількох типів у одному виборі. Перемітки ткали золотавим шовком або бавовняним «бомбаком» на білій основі, «вибираючи» по кінцях грубішою білою пряжею крупніші мотиви: «грушички», «низя», «вазонки» та ін. Краї вишивали бісером, інколи його нанизували й на торочки. Тонально-графічний ефект збагачується при розгляді перемітки на просвіт. Переборні мотиви, які при прямому освітленні читалися білими на золотавому тлі, тепер уже, навпаки, здаються темними. А білі рельєфні смуги сяють при контражурному огляді сніжнохолодною свіжістю.

[22] Споріднені з «кролевецькими» однобічним способом тканини і червоно-білою гамою, «миропільські» (від назви с. Миропілля, колишня Курська губ., тепер Сумська область) тканини відрізняються рубчастою фактурою, схожою на гладь «качалочку», вельвет.

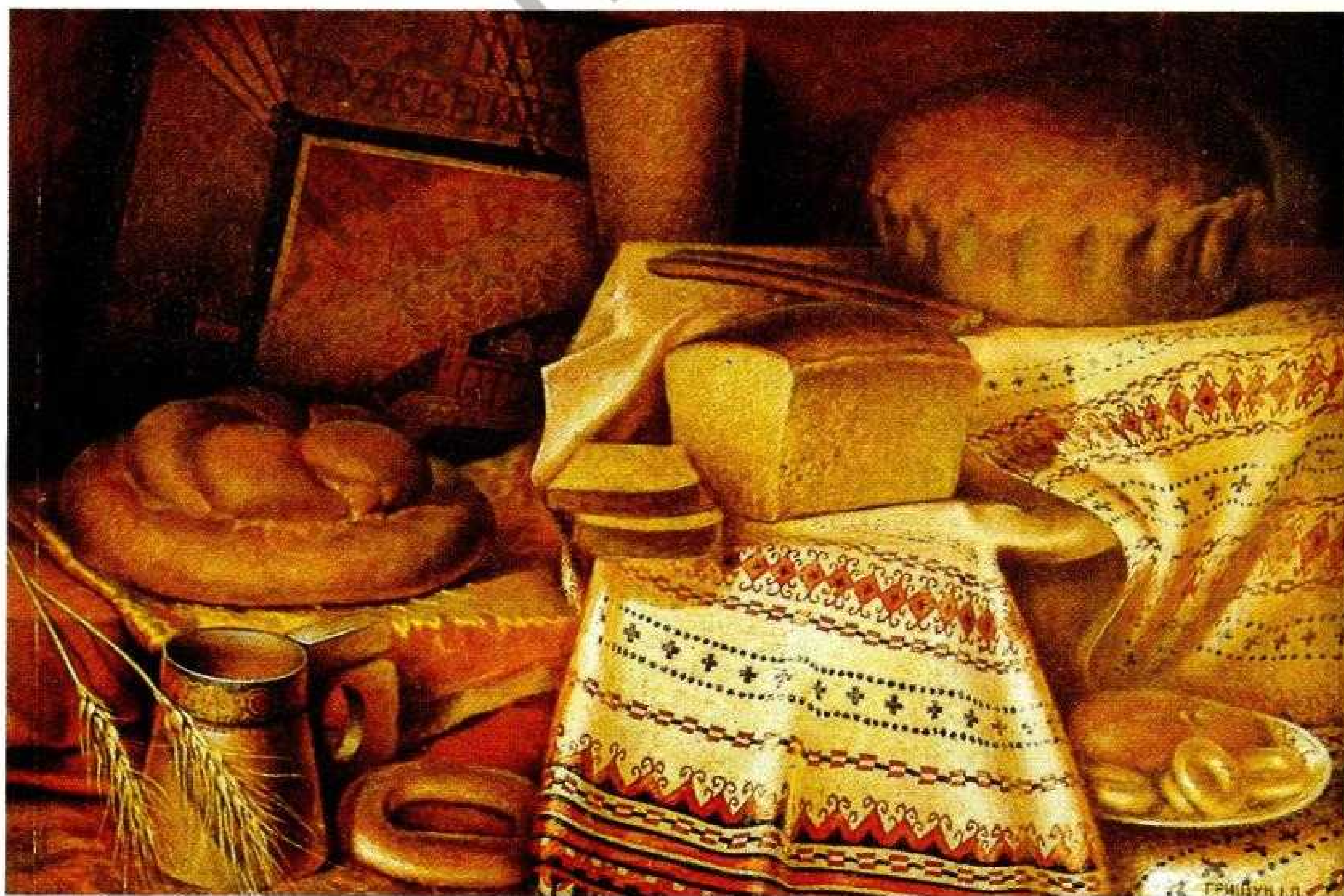
[23] Ще в описах майна XVI ст. розрізняють «ткацькі» й «прості» рушники. В сучасній термінологічній лексиці народного мистецтва «ткацькими» називають тканини вишуканого орнаменту, виготовлені місцевими професіоналами способом на 8 і більше підніжок, а «прості» або «самоткальні» — то речі домашньої роботи з порівняно нескладним візерунком.



Заремська М. І.
Вишивка.
Фото Ю. Бусленко. 1989 р.



Муха М. К.
Оранжева птиця.
Декоративний розпис.
Черкаси, 1906.



Грищук І. П.
Натюрморт «Хліб». Гуаш.
Вінниця, 1987.

на допоміжних смужках-розгранках. Для всього Полісся типове використання горизонтальних половинок основних мотивів для їх же обрамування.

Регіональна специфіка виявляється і в стилістиці та номінації найпоширеніших елементарних типів текстильного декору. Ними є поперечні смуги (широкі й вузькі); фактурний рисунок із паралельних зигзагових ліній; мережі з концентричних ромбиків. Цей орнамент, беручи початок у палеоліті, зустрічається по всій території України та в сусідніх народів, що дозволяє зіставити ідентичні іконографією реалії, котрі відрізняються лише стилістичними нюансами — пропорціями, ритмом, кольором, фактурою.

Місцеві народні назви цих орнаментальних прийомів дозволяють виявити специфіку їх образно-асоціативного осмислення (табл. «Територіальні комплекти народних назв текстильного декору»). Але чи супроводжується кожна діалектна назва візерунку його художньою специфічністю? Стилістичний аналіз численних зразків 1950—60-х рр., коли ткацтво було достатньо поширене в усіх розглядуваних зонах, дозволяє дати позитивну відповідь на це питання. Так, у смугастих тканинах Подністров'я більший, ніж на Поліссі, контраст між темним полем і кольоровими смугами [24]. Вузькі смужки щільніше зімкнуті в рамках широких. Важливо відзначити, що в подністровських назвах осмислюється тричленна градація ширини смуг (стілець-батка-щибушок), а в поліських — двочленна (плашка-пасочок; лавочка-совмач; латка-стьожечка). «Стілець» — смуга, в якій згруповано кілька вузеньких різноколірних смужечок, а «плашка» — смуга з розетковими, ромбовими, Х-подібними мотивами. «Латкою», «полоскою» і «смужечкою» називають кольорову або фактурну смугу в неоднакових типах тканини.

Зигзагова й ромбічна фактура (окремо або в поєднанні) здебільшого застосовується на Подністров'ї в смугастому, пістрявотканому текстилі, де головне декоративне навантаження припадає на кольорові поєднання, а лінійний рисунок фактури помітний лише при детальному розгляді тканини, відіграючи додаткову роль. Інакше використовується фактурна «графіка» на Західному Поліссі. Вона тут ще дрібніша масштабом, білі нитки основи й піткання близькі за барвою, завдяки чому не колір і тон, а світлотінь виявляє мікрорельєфний рисунок, що вкриває поле, у той час як кольорові смуги по кінцях рушника тчуться не рельєфно, а гладенько.

На Східному Поліссі саме фактурний рисунок складає головну оздобу рушників, ряден, скатерок-настільників. Виразності ромбічного й зигзагового візерунку сприяє контраст сірої або брунатної основи й відбіленого піткання. Пряжа штучного забарвлення (червона, зелена, синя) використовується як скупий додатковий акцент. Незначна відмінність рисунку (коли фактура, приміром, не з концентричних ромбиків, а з суцільних) відбивається в назві: то вже будуть не «кружки», а «гуркове». Таким чином, маємо всі підстави для важливого висновку: завдяки регіональній і локальній своєрідності українського народного ткацтва, майже кожному стилістичному варіанту іконографічно тотожного візерунку відповідає особлива народна назва.

Не спостерігається прямої залежності між обширністю території й кількістю стилістичних варіантів і відповідних назв, що тут побутують. Невелика Чернівецька область дає найширший діапазон найменувань вузьких смужок. Ровенська — зигзагового візерунку. Західне й Східне Полісся (що в основному співпадають з територіями колишніх Волинської та Чернігівської губерній) виразно відмінні в стилістиці й номінації розглядуваних візерунків.

Крім терміолексем локального побутування зустрічаються й такі, що зберігають стійку семантику, однакову чи близьку для цілого ряду

[24] За спостереженням М. Воленьської, домоткані «пасяки» польсько-білоруського пограниччя відрізняються від інших районів Польщі й Білорусі переважанням «чорного тла, оздобленого в делікатні кольорові смужки» (*Woleńska M.* Wystawa sztuki...— С. 10).

областей. Серед них «батки» і «коропова луска» (Буго-Дністровський басейн), «в сосонку» і «в кружки» (Подесення й Середнє Подніпров'я), «в коси» і похідні слова (басейн Прип'яті). Порівняння смислу розглянутих термінолексем з тим, який вони мають у інших видах українського народного мистецтва, дозволяє приступити до виявлення стійких смислових паралелей зорових і словесних образів. Так, особливо поширена на Південному Заході України лексема «кривулька» в усіх видах мистецтва стосується орнаментальних мотивів, що мають схему ламаної або виткої лінії.

Органічний зв'язок класичної народної творчості кожного народу з природними умовами, господарською діяльністю, відбиття соціальних умов, спільних біологічних, психічних властивостей і емоційних переживань людини завжди зумовлювали подібність головних напрямків художнього пошуку, універсальність критеріїв естетичної досконалості. Ось чому орнаментика різних народів застосовує прості й ощадливі художні засоби, які дають максимальний естетичний ефект — підкреслюють природну красу матеріалу, емоційну виразність, досягнуту ясністю художньої мови, активним оперуванням ритмом, симетрією, масштабно-пропорційними співвідношеннями, контрастним або спокійним поєднанням об'ємів і площин, плям і лінії, кольору, тону, фактури.

Важко назвати елементи й навіть мотиви орнаменту, які б належали виключно певному етносу. Практично в усіх осередках розглянутих зон міжетнічні риси виявлені чіткіше, ніж етнічно-специфічні. Оцінюючи конкретні твори, місцеві мешканці перш за все звертають увагу на їхню пластичну виразність, ужиткову доцільність, модність, і не завжди наважуються дати національну ідентифікацію певних візерунків, художньо-технічних прийомів.

Сучасний розвиток орнаментики, при наявності етнічної, регіональної, локальної специфіки, відзначається, як і в попередні періоди, еквівалентною послідовністю фаз [25]. У останні десятиріччя скрізь укрупнюються рапорти декору, на нього впливають всілякі мотиви з друкованих видань. Замість гармонійних поєднань ніжних тонів входять у моду контрастні сполучення відкритих барв, райдужна розтяжка кольору, тону.

Застосування фабричних барвників і пряжі призводить до колористичної жорсткості, сухуватого геометризму фактурного переплетення. Освоєння нових матеріалів і типів виробів інколи виливається в механічне збільшення мотивів, неузгодженість декора з матеріалом, наприклад, щільне вишивання цупкими нитками, бісером на тонкому батисті, напівпрозорому нейлоні. Такі негативні риси компенсуються відрадними явищами спонтанного і організованого відновлення традиційного художнього ремесла, часом навіть у тих селах, де раніше воно було невідоме, емоційною свіжістю й сміливою новизною виробів, здатних до прискореного, порівняно з попередніми десятиліттями, вдосконалення шляхом відбору й колективної апробації вдалих варіантів. Найвиразніші художні знахідки стають міжнаціональним надбанням [26].

Спорідненість домотканих виробів України та сусідніх Молдови, Білорусі, Росії — і в принципах стилістичного оновлення, і в характері побутування. Прикрашаючи нащодень житло, вони стають неодмінним атрибутом урочистостей і свят, використовуються для ритуального по-

[25] Див.: *Рождественская С. Б.* Проявление генетической общности художественной культуры восточных славян в современном народном искусстве // История, культура, этнография и фольклор славянских народов.— М., 1983.— С. 123—130; *Сидорович С. Й.* Вказана праця.— С. 96.

[26] Наприклад, колористична прозорість сучасних багаторемізних тканин українського Полісся, Білорусії, Литви, петельчасті тканини, що поширились у XX ст. у Буковині, Бессарабії (Див.: *Постолаки Е. А.* Молдавское народное творчество...— С. 79—80; *Постолаки Е. А.* Ворсовые ковры Молдавии // Этнография и искусство Молдавии.— Кишинев, 1972.— С. 172—174; *Шакнене Михалина.* Цветовое решение литовских народных тканей // Самобытность народного искусства (Сост. *Юозас Кудирка.*— Каунас, 1984.— С. 62—65, 142 (литовською мовою, резюме російською).

в'язування гостей, обрядових танців, нерідко позичаються з цією метою на весілля.

Порівняння народних назв аналогічних виробів і орнаментальних мотивів у багатьох випадках засвідчує спільність принципів їхньої номінації в українців та молдаван, білорусів, росіян. Наприклад, курські «крючковые полотенца», «попонки» відповідають «кілковим рушникам», «попинкам» Лівобережжя України, чотирикутній хохломський мотив «пряник» — полтавським «книшикам», волинським «пірникам», подільським і буковинським «медівникам», бессарабським «хрустикам», молдавському «прескура» (проскура), а білоруський геометричний візерунок «у вакенцы» еквівалентний українським «віконцям», «кроквам», молдавському «ферестpуйчь» (кватиркам). Геометризоване зображення повної троянди називають «яблоком» у Сумській області та суміжних районах Росії [27].

При всій на перший погляд спонтанності й різноманітності типів взаємообміну художніми ідеями, випадковості каналів запозичення, освоюється лише те, що відповідає внутрішнім закономірностям розвитку осередку, особистим уявленням майстрів про прекрасне. Коли новація суголосна потребам загалу, вона стає фактом колективного народного мистецтва [28], в протилежному випадку — лишається самодіяльним захопленням одинака.

Особливим багатством варіантів, активними процесами еволюції та взаємозбагачення відзначається народна орнаментика етноконтактних зон [29]. У працях етнографів і лінгвістів обгрунтовуються причини своєрідності периферійних і маргінальних ареалів, що сприяють збереженню в них давніх традиційно-культурних нашарувань, стимулюють різноманітність їхніх сучасних виявів, інновації в іконографії, стилістиці, номінації [30]. Матеріал народної орнаментики дозволяє говорити про реальність існування трансетнічних культурних комплексів, наприклад, полісько-балтійського, або карпато-балканського, де спільність виявляється опукліше, ніж етнічно-специфічна [31].

Коли йдеться про національну своєрідність орнаментики, доводиться розрізняти генетичні й стадіальні особливості, не стільки говорити про наявність власного орнаментального фонду, самобутніх типів виробів, стійку неповторність стилістичних ознак, скільки аналізувати принципи застосування тих чи інших орнаментальних прийомів на конкретному історичному етапі, визначати питому вагу кожного з них, переважання певних форм, візерунків, колористичних рішень. Важливо й те, яке місце займають спільні мотиви в цілому територіальному комплексі та історичному контексті народної художньої культури, як вони вирішуються в конкретних видах мистецтва і асоціативно осмислюються в народних назвах орнаментики. Сукупність цих ознак і вимальовує багатолике мінливе обличчя образотворчого фольклору кожного народу. Настає пора його інтенсивного освоєння іншими народами.

Михайло СЕЛІВАЧОВ

Київ

[27] Див.: Народные мастера. Традиции, школы. Вып. I // Сб. статей (под ред. *М. А. Некрасовой*).— М., 1985.— 296 с., ил.

[28] Див.: *Антонович Д. В.* Український орнамент // Українська культура: лекції за редакцією *Дмитра Антоновича*.— К., 1993.— С. 399.

[29] *Там же.*— С. 21—24.

[30] Див.: Ареальные исследования в языкознании и этнографии.— Л., 1977.— 263 с., ил.; *Наулко В. И.* Развитие межэтнических связей на Украине.— К., 1975.—276 с., ил.; Резюме докладов и письменных сообщений. IX Международный съезд славистов.— Киев, сентябрь, 1983.— М., 1983.— С. 198, 205—206, 210.

[31] Ця обставина подеколи вводить у оману деяких дослідників, зокрема тих, які «...Гуцульщину часом вважають скоріше західною межею румунського мистецтва, ніж одвічно українською відміною». (Див.: *Grabowski J.* Zztuka ludowa w Europie.— Warşzawa, 1978.— S. 112).

НАРОДНІСТЬ ЖИВОПИСУ ВАСИЛЯ КРИЧЕВСЬКОГО

Василь Григорович Кричевський залишив у спадщину нащадкам багатий доробок з архітектури, живопису, графіки, вжиткового мистецтва, художнього оформлення театральних вистав і кінофільмів, чим поповнив скарбницю української культури. Національна своєрідність його творчості привернула увагу багатьох мистецтвознавців України і зарубіжжя. З'явилося багато публікацій, зокрема і в наукових виданнях, і могло б здатися, що творчість Василя Григоровича всебічно й глибоко вивчена та повністю з'ясована природа і суть її національної своєрідності [1]. Але це не так. Його мистецький доробок не однозначний щодо характеру використання здобутків народного мистецтва і невичерпний за художніми цінностями. В архітектурі та вжитковому мистецтві Василь Григорович творчо запозичав окремі народні зразки, надаючи їм високої художньої якості. В графіці він використовував мотиви і форми творів народних майстрів, створюючи власні композиції, що мали стильові особливості народного мистецтва. В театрі й кіно він використовував зразки народної архітектури, а також одяг, посуд, меблі тощо.

Від стилістики вищезазначеного зовсім відмінна стилістика живопису Василя Григоровича. А її пророда не з'ясована, не розкриті повністю її особливості. Існує кілька гіпотез, що пояснюють, звідки ідуть корені національної своєрідності малярської творчості В. Кричевського. Наприклад, Володимир Попович припускає, що «Кричевський, будучи вродженим ліричним поетом, хотів висловити свої почування, замість слів, малярськими творами, роблячи це може не обов'язково свідомо, лише підсвідомо, стихійно» [2]. А що ж зумовило «його почування», своєрідність мистецької мови, національну стилістику малярської творчості? Отже, творчість Василя Григоровича та особливо живопис заслуговують глибокого вивчення і популяризації. В даній публікації ширше і глибше розглядаємо природу і суть його живопису.

Василь Кричевський малював пейзажі переважно з натури. Це були етюди, створені за один сеанс. Етюди в українському живописі кінця XIX початку XX ст. були поширеними. Свідченням того є доробок видатних українських художників-реалістів С. Васильківського, П. Левченка, М. Бурачека та інших. Це явище, як і звернення до історичного минулого України, пояснювалося наростаючим революційним рухом і піднесенням національної свідомості, а також тогочасними соціальними умовами життя. Малювання етюдів Василем Григоровичем також було пов'язане з його науково-творчими пошуками українського стилю в архітектурі, що розпочалися в 1902 році, в період проектування славнозвісного будинку Полтавського земства. Він вважав, що в цих пошуках треба спиратися на місцеву народну художню культуру та мистецтво, на те, «що виклепав народ» [3]. Відштовхуючись від цього, він вивчав народну художню творчість, прагнув з'ясувати природу і суть її стильових особливостей та осмислити художній метод народних майстрів і притаманні йому засоби й прийоми виразності.

Малювання з натури фарбами і олівцем було основним засобом фіксації і дослідження об'єктів. Часто в етюдах Василь Григорович зображав народну архітектуру в природному оточенні, що розкривало перед художником свої особливості — мальовничість сюжету, багатство форм і м'якість малюнка, яскравість барви і стриману тональність тощо. Писати етюди В. Кричевський почав наприкінці XIX ст., маючи значний досвід архітектурного проектування. В оформленні проектів

[1] Див.: *Павловський В. Г.* Василь Кричевський: Життя і творчість.— Нью-Йорк, 1972; *Чепелик В.* Майстер корабля архітектурного відродження // Архітектура України.— 1991.— № 5.— С. 33—39; *Лебедєв Г.* Витоки творчості Василя Кричевського // Нар. творчість та етнографія.— 1994.— № 2—3.— С. 35—41.

[2] *Попович В.* Василь Кричевський // Сучасність.— 1994.— № 3.— С. 135.

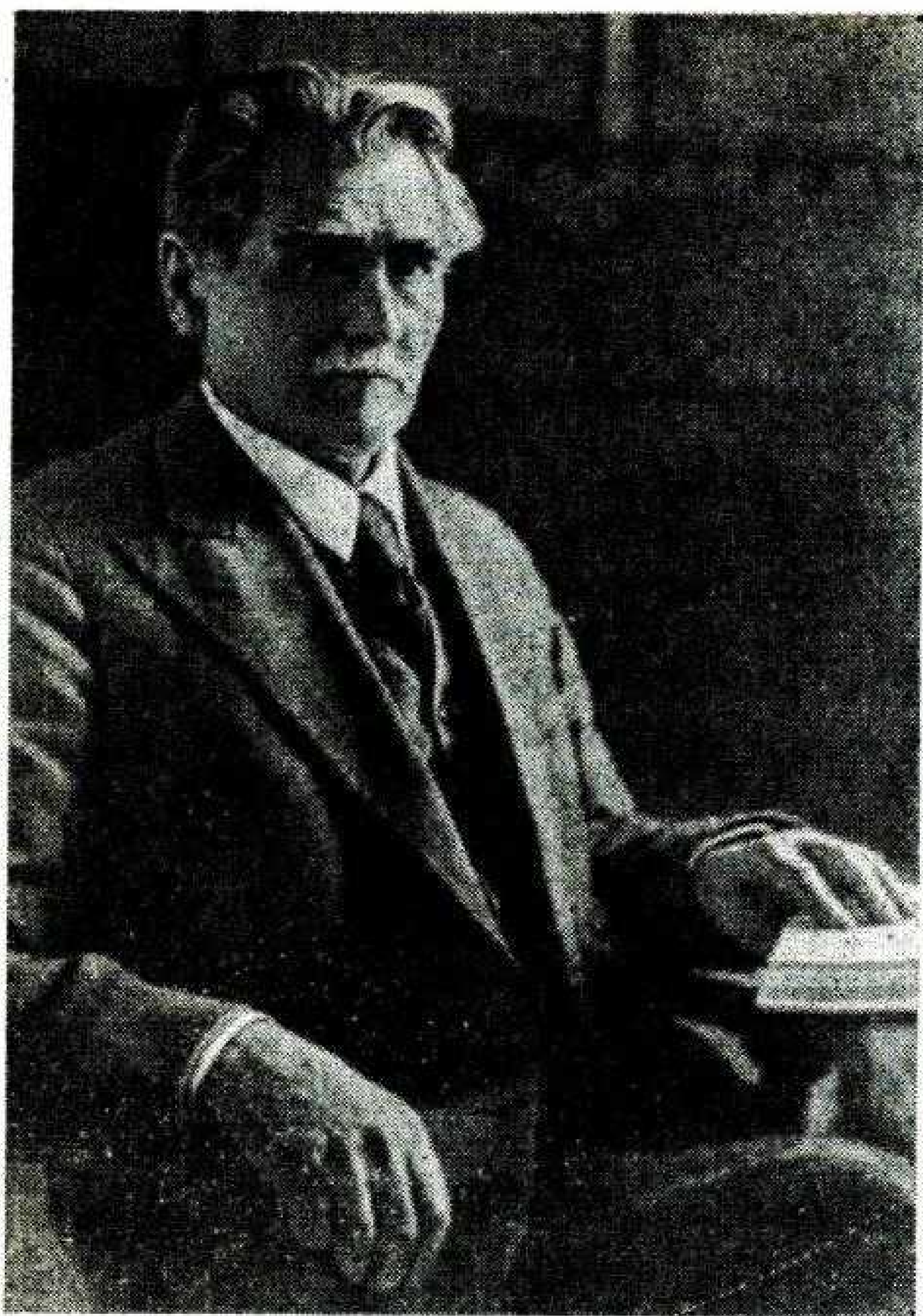
[3] *Кричевський В.* До розуміння українського стилю // Сяйво.— 1914.— № 3.— С. 88—91.

він використовував акварель, добре знаючи її техніку. Цим пояснюється те, що на першому етапі свого живопису художник користувався аквареллю. Нею він малював десять років, аж поки не став визнаним професійним художником. У цей час Василь Григорович хотів вступити до Академії художеств у Петербурзі, де навчався його брат Ф. Кричевський, з часом славнозвісний український художник. Але визначний російський зодчий І. Жолтовський розрадив, бо вважав його зрілим, самобутнім художником, якому Академія з її канонами нічого не дасть. Порада І. Жолтовського змінила рішення В. Кричевського здобути академічну художню освіту, і він самотужки удосконалював метод і майстерність зображення дійсності. Він досить швидко оволодів традиційною технікою — олійними фарбами, а згодом, малюючи мастехіном, знайшов власну, що дозволяла швидко малювати з натури і застосовувати нові прийоми відображення дійсності. Олійні, як і акварельні, етюди В. Кричевського здебільшого мініатюрні. Часто їх розмір дорівнював 13×18 см. Відповідним був і етюдник майстра, який він носив у кишені костюма, і у вільний від службових обов'язків час ніколи не розлучався з ним.

Василь Григорович часто ходив на пленер. Етюди малював швидко — за один короткий сеанс. Вибирав мальовничі куточки сіл і природного ландшафту, що відзначалися ліричністю, барвистістю і затишком. В нього не було улюблених мотивів, малював усе, що привертало увагу художника-дослідника. В його численному живописному доробку відображені поля, ріки, ліси, гори, села, а також — твори народних майстрів ужиткового мистецтва тощо. Сюжети його пейзажів прості, не перевантажені кількістю складових елементів і надмірною деталізацією форм. Вони різні за сюжетом, нюансами художнього виразу і гамою, але однакові за стилем та притаманними його живопису бадьорістю, яскравістю і сонячністю. Етюди В. Кричевського — це не первісні начерки деталей майбутніх картин, а цілком самостійні художні твори. Вони відзначаються вишуканістю сюжету, завершеністю композиції, виразністю форм, гармонійністю сполучення кольорів. Людина тут зустрічається дуже рідко і то зображена узагальнено, одним миттєвим мазком пензля. Це добре ілюструє етюд «Дніпро» (олія, 1935).

На початку першого (акварельного) періоду свого живопису В. Кричевський, як й інші вітчизняні художники-реалісти, правдиво відображав дійсність. Його художня мова своєрідна, властива багатьом архітекторам-художникам. Форми об'єктів пейзажу, зокрема і особливо архітектури, він трактує чітко, детально і сухо. Пізніше, внаслідок безперервного удосконалення своєї техніки і майстерності, художник знайшов нові засоби художнього втілення образів природи. Цьогочасні його етюди відзначаються лаконічністю малюнка, легкістю мазка, ніжністю і прозорістю кольору, вигадливим використанням білої поверхні паперу в передачі світла, повітря і простору. Все це є в пейзажі Зима (1899). Він яскраво передає ліричність краєвиду і характер української зими в зоні помірного клімату. В його широкому просторі чітко виявлені всі плани. Далекий горизонт позначений смужкою лісу з хвилястим контуром. Ліворуч виразно зображені хата-мазанка і хлів з солом'яними дахами. Небо красиво розроблене вишуканими формами плескатих світлих хмар. Від горизонту вниз простираються засніжені луги і скута льодом ріка. Перший план, з горбистим берегом, придорожніми стовпчиками і оголеним кущем, акцентовано невеликим старим дерев'яним містком. Дещо знесилені сонячні промені, що прорізалися крізь хмари, освітлюють пейзаж ніжно-теплим світлом, надаючи йому особливої привабливості.

Ранній живопис олійними фарбами В. Кричевського має учнівський характер, бо він почав ними малювати, без підготовки, лише оглядаючись на тогочасну реалістичну творчість живописців. Малював, як і всі вітчизняні художники, пензлем. Методично і акуратно вкривав кольором форму об'єкта, виявляючи світлотінню її об'ємність і не порушуючи чіткості малюнка. Гама кольорів бліда, їхня тональність обмежена. Ва-



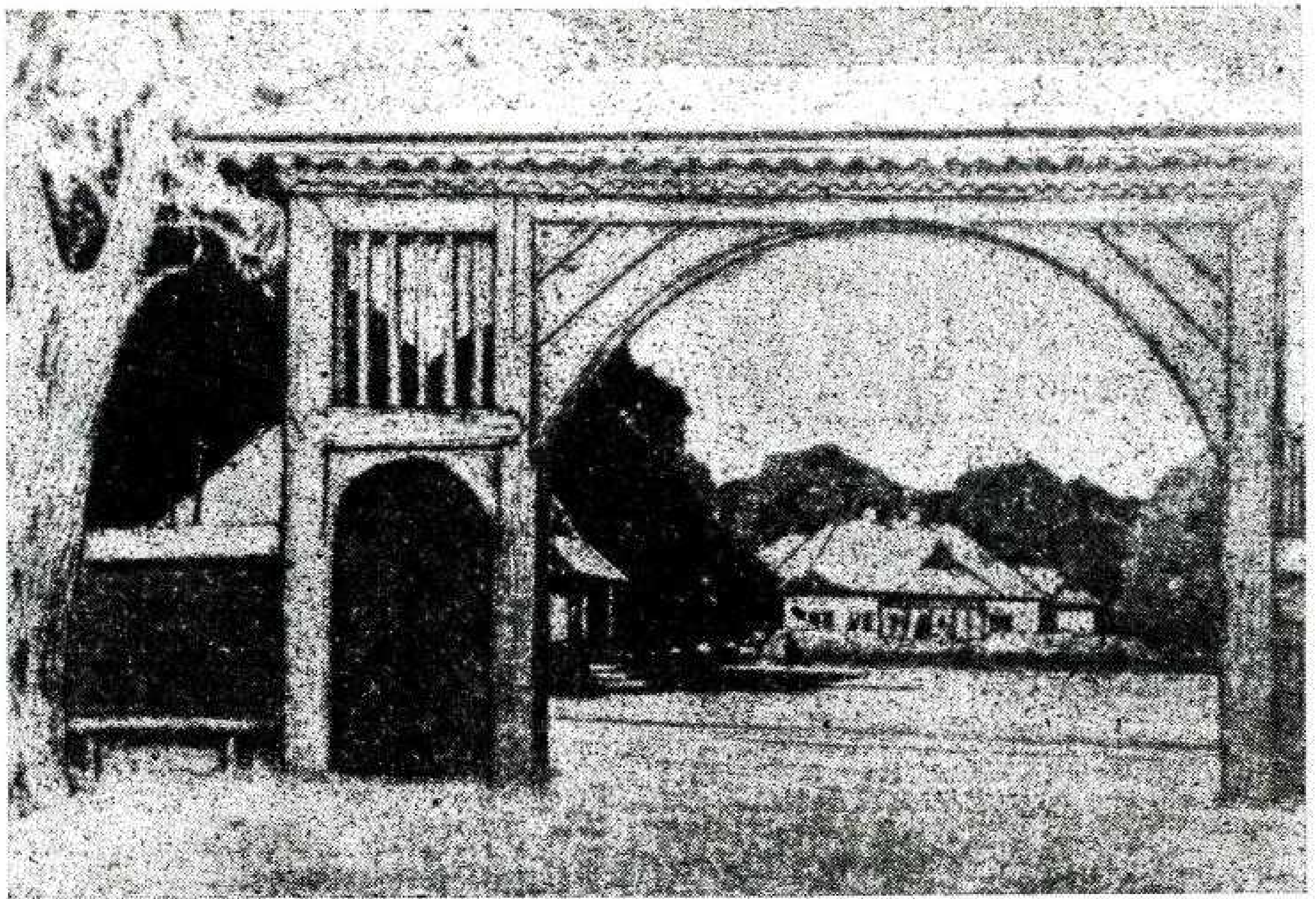
Кричевський В. Г. Фото 30-х років.

силь Григорович бачив ці недоліки і прагнув їх позбутися. Він шукав нові, своєрідні й більш досконалі засоби і прийоми виразу художньої форми, хотів збагатити свою художню мову шляхом більш вигадливого використання кольору — таких його властивостей, як соковитість, яскравість і прозорість. Шукав це в процесі малювання на пленері в теплу і ясну погоду. Значну роль в його пошуках відіграло штудіювання кримського краєвиду, сповненого яскравими барвами, теплим сонячним світлом, чистим прозорим повітрям.

У Криму, починаючи з 1897 року, В. Кричевський бував не раз. Він побачив не лише особливості барв природи, але й їхній органічний зв'язок з формою об'єктів, сюжетом краєвиду. Це співпадало з основною ознакою реалістичного мистецтва — правдивим зображенням дійсності, на позиціях якого був у своєму живописі Василь Григорович. Тому він без коливань включив до своїх зображально-виражальних засобів яскравий і соковитий колорит. Завдяки цьому його кримські етюди відзначаються свіжістю, чистотою, яскравістю і красою барв, гармонійним сполученням їх з виразним малюнком сюжету. Проте, в них ще збереглися риси графічності й детальної проробки форм, притаманні ранньому живопису художника. Показовим є етюд «Крим», намальований олійними фарбами в 1901 році. На першому плані гористий берег з прозорим повітрям і водою, осяяним сонцем світлим камінням. Його увінчують сосни із золотаво-зеленими кронами і оранжевими стовбурами. За берегом — глибоке, синьо-зелене-смарагдове море. На горизонті його обрамляє фіолетова гора, що гармонійно поєднується з чистим блакитним небом. Все це органічно зливається у виразному образі кримського краєвиду.

Після штудіювання кримського краєвиду і його колориту живопис Василя Григоровича зазнав суттєвих змін. Він став свіжим, яскравим, набув притаманних імпресіонізму рис. Можливо, цим пояснюється хибне твердження, що «на його (В. Кричевського — *Г. Л.*) пейзажах глибоко позначався вплив імпресіонізму»[4]. Але ж до зазначених змін В. Кричевський прийшов самотужки, своїм творчим шляхом, що розпочався 14 років до того, як художник вперше відвідав Париж і побачив твори К. Моне, А. Сілея, О. Ренуара та інших французьких імпресіоністів. До того ж (і це необхідно підкреслити), в імпресіоністів сюжет є лише приводом для передачі побіжних вражень, а в живопису В. Кричевського головним є достовірність зображення сюжету. Ця стильова особливість живопису Василя Григоровича характерна не лише для його ранніх етюдів. Вона притаманна всій його художній творчості, але виявляється неоднозначно. І це цілком природно, адже в процесі штудіювання натури послідовно удосконалювалися техніка і

[4] Історія українського мистецтва.— К., 1966—1970.— Т. 4, кн. 2.— С. 193.



Кричевський В. Г. Мал. будинку Галагана. Олія 1910 р.

майстерність художника, збагачувалася його художня мова. Кожний етюд має свій неповторний сюжет і художні форми, свій колорит тощо. Проте всіх їх споріднюють реалістичність художнього образу, певне узагальнення форм, ретельність розробки планів, яскравість колориту і стриманість тональності, мажорність загальнохудожньої форми. Важливо зазначити, що ці особливості живопису В. Кричевського не випадкові. Художник виріс в гущі свого народу, поділяв його естетичні уподобання, жив і творив в оточенні рідної природи, в умовах місцевої культури, у взаємозв'язку з народною художньою творчістю та її майстрами. Усе це впливало на стильову спрямованість творчості митця, зумовило манеру його живопису, сприяло формуванню принципів відбору, узагальнення, естетичної оцінки натури та відповідних їм способів художнього відображення дійсності.

Все це істотно позначилося на етюдах Василя Григоровича пори розквіту його творчості. Саме тоді він перейшов від певної деталізації форм до їх узагальнення і виявлення їх кольоровими плямами, без порушення правдивості й виразності малюнка. Саме тоді в його живопису з'явилася своєрідна світла гама кольорів, стримана їх тональність, навіяні мальовничою українською природою з її теплим кліматом і врівноваженими барвами багатої соковитої рослинності. Поряд з відображенням сталого стану погоди, художник навчився вловлювати відтінки забарвлення краєвиду певного моменту її мінливості й досягав цього без колористичних ефектів. Загалом кажучи: його тогочасні етюди набули вишуканої зовнішньої простоти, своєрідних рис художньої форми і високоемоційної виразності. Поряд з цим втратили своє попереднє допоміжне значення в архітектурній пошуковій творчості В. Кричевського і стали повноцінними, цілком своєрідними за стилем і манерою, художніми творами, що виявили нове в українському живописі свого часу. Вельми показові тут етюди краєвидів улюбленої художником Полтавщини.

Особливої уваги заслуговує тогочасна техніка живопису Василя Григоровича. Адже він малював тоді мастехіном, який майже всі художники використовувал идля зіскрібування фарб з полотна, очищення палітри тощо. Автору статті пощастило бачити, як художник малював цим інструментом. Було це в 1939 році в с. Баранівці Полтавської області. Розташоване біля ріки Псла, воно відзначалося невимушеністю планувальної та об'ємно-просторової структури, мальовничістю загального вигляду, яскраво барвистим опорядженням забудови і орга-



Кричевський В. Г. Хутір. Олія, 1939.

нічним зв'язком її з навколишнім середовищем. На жаль, під час війни 1941—1945 років це село — народний мистецький твір неповторної національно-своєрідної краси, знищили німецько-фашистські загарбники. Отже, пейзажі цього села (і не тільки його), створені В. Кричевським, мають не лише художню, а й історичну цінність. Але повернемося до розгляду техніки їх виконання. В один погожий день, коли сонце починало заходити, Василь Григорович вийшов за село до широкого яру. На його схилі розмістився надзвичайно мальовничий хутір. Осяяний яскравим сонячним промінням, він мав вельми привабливий вигляд. Сіро-фіолетові з оранжевим відтінком солом'яні дахи, білі й жовті стіни мазаних хат гармонійно зливалися в колористично цілісний художній образ, який вигравав своїми яскраво-теплими барвами на тлі холодно-зеленого схилу. Краса цього краєвиду зачарувала Василя Григоровича. Не гаючи часу, він розкрив свій кишеньковий етюдник і, сповнений творчого натхнення, почав малювати. Спочатку похапцем намітив контур краєвиду. Потім, швидко і впевнено оперуючи мастехіном, забарвлював форми. Визначивши відповідний натурі колір, попередньо змішував його компоненти на палітрі, а завершував їх змішування на картоні, під час малювання. Внаслідок цього, покладена на картон кольорова пляма набувала різної тональності не втрачаючи виразності, чистоти і свіжості. В закінченому вигляді цей етюд відзначався національним характером і красою сюжету, своєрідно-сонячним колоритом, незвичайною технікою і високою майстерністю художника. Де подівся цей етюд, невідомо. Але зберігся дуже близький йому за змістом і формою, за своєрідною манерою етюд «Хутір», намальований в тому ж селі й в тому ж 1939 році.

Ці етюди, як і весь його доробок пори зрілого професійного живопису, правдиво і високохудожньо відбивають своєрідність форм і колориту краєвидів України, естетичні уподобання та ідеали українського народу. Все це своїм корінням заглиблюється в невичерпні багатства вітчизняної народної художньої культури. Тому воно зрозуміле широким колам українців і шановане ними. В. Кричевський не за кількістю своїх творів та їх виставок, як це було нещодавно, а за художнім характером своєї творчості є справжнім народним художником. Він творив натхненно, невпинно і плідно, віддаючи мистецтву всі фізичні й духовні сили.

Війна 1941—1945 років внесла суттєві корективи в долю митця. Обставини, що склалися під час війни, змусили чоловіка доньки Василя Григоровича, інженера-геолога Лінде шукати кращої долі за кордоном. У столиці Франції з 20-х років жив старший син Василя Григоровича — Микола, широко відомий там як блискучий аквареліст. Імовірно тому Лінде з дружиною Галиною та її батьками в 1943 році вї-

хали до Франції і зупинилися у передмісті Парижа Гарен Коломб. У 1947 році там їх всіх бачив учень Василя Григоровича Василь Томашевський. Незабаром, знову в пошуках кращих умов життя, «Лінде підписав з нафтовою фірмою контракт і виїхав до Каракаса — столиці Венесуели». А «в березні 1948 року відплив туди і Василь Григорович з дружиною — Євгенією Михайлівною» [5]. Нелегко було їм жити на далекій чужині. Особливо тяжко було після смерті Лінде — батька 4 дітей. Вся родина — і діти, і батьки — перейшла на утримання Галини Василівни, яка не дуже багато заробляла, працюючи перекладачем. Та Василь Григорович і в цих умовах не розлучався з пензлем — малював краєвиди Каракаса, не міняючи манери свого живопису.

«15 листопада 1952 року Василь Григорович пішов у вічність. Незабаром померла і його дружина — Євгенія Михайлівна. Їх поховали в Каракасі. Пізніше Митрополит Української Православної Церкви в США Мстислав перевіз їх останки до Бавндбруку, Нью Джерсі, США і поховав на українському цвинтарі-пантеоні» [6].

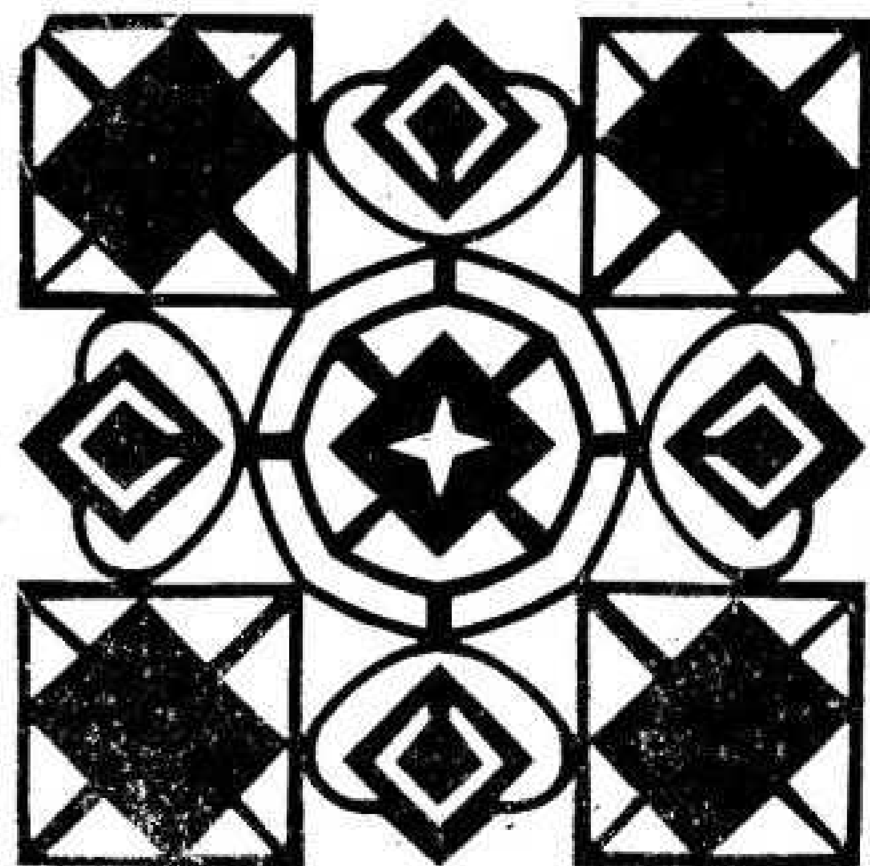
Мистецький доробок Василя Григоровича надзвичайно великий. На жаль, дуже мало його творів збереглося. Майже всі його роботи 1900-х років згоріли у 1918 році в Києві під час пожежі в будинку Грушевського, де жив тоді митець. А в 1941 році, під час війни з німецькими загарбниками, в Одесі безслідно зникла його персональна виставка, на якій експонувалось близько 1000 кращих творів, переважну більшість яких складали етюди. Отже втрата величезна. Тому набуває особливої цінності збережене. Відомо, що деякі твори живопису Василя Григоровича є в Київському і Львівському музеях українського образотворчого мистецтва, у фондах Шевченківського національного заповідника у Каневі та Полтавського краєзнавчого музею. Чимало їх у окремих осіб, особливо за кордоном, зокрема в онуки Василя Григоровича — Катерини Росандіч, яка живе в США. Кілька чорнобілих репродукцій його краєвидів є в журналі «Образотворче мистецтво» № 7 1940 року. Значно більше їх, до того ж кольорових, в монографії Павловського «В. Г. Кричевський. Життя і творчість» (ВУАН, Нью-Йорк, 1972).

Добре було б зібрати це все і виставити в музеї українського мистецтва. А потім, на основі цієї виставки, скласти і видати гарний кольоровий альбом. Вважаю, що культурно-мистецька громадськість України і українська діаспора зарубіжжя охоче підтримають цей захід, адже він спрямований на збагачення і піднесення українського образотворчого мистецтва.

Георгій ЛЕБЕДЄВ

Київ

[5] *Томашевський В.* Василь Григорович Кричевський // Нові дні.— Канада.— 1994.— Квітень-травень.— С. 17—18.
[6] Там же.





МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

ШІСТЬ ВИДАНЬ ПОРАДНИКА ДЛЯ ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДИТЯЧИХ ІГОР

(З історії книги професора В. М. Верховинця «Весняночка»)

Весняночка! Так поетично названо твір, де кожна сторінка іскриться життєрадісним дитячим дзвінкоголоссям, де що не гра, то викінчена за формою і глибока за змістом мініатюра, зігріта безмірною любов'ю до дітей, пройнята великою турботою про їхнє виховання.

Працюючи над «Весняночкою», автор ставив перед собою і вітчизняною педагогікою конкретні завдання, суть яких полягає у вихованні «...фізично здорового, етично стійкого та інтелектуально розвинутого майбутнього члена суспільства»[1]. Отже, кінцеву мету виховного процесу В. Верховинець вбачав у тому, щоб сформувати у дитини риси характеру й навички, властиві людині нашого сьогодення та часів прийдешніх.

Одним із могутніх засобів досягнення бажаного результату у вихованні та забезпеченні гармонійного розвитку особи автор «Весняночки» вважав рухливі музичні ігри. Виступаючи на Третьому з'їзді працівників дошкільних закладів Полтавщини у 1921 р., він говорив: «Гра є наймиліша хвилина, котрої потрібно дитині для всебічного виховання її молоденького тіла, розуму та її індивідуальних здібностей»[2].

Ця думка домінує і в наступних працях Верховинця, де він доводить, що «завдяки іграм можна виховати у дитини всі ті властивості, котрі ми шануємо у людей і котрі нам хотілося б прищепити малечі різними оповіданнями, бесідами та навчанням»[3].

Так, постійно підкреслюючи виняткове значення гри у виховному процесі й обумовлюючи її поєднання з іншими формами впливу на розвиток підростаючого покоління, Василь Верховинець проголошує своє педагогічне кредо, стверджене усією його науковою та практичною діяльністю.

Бажання скласти збірку дитячих ігор та пісень виникло у Верховинця ще тоді, коли він почав вчителювати в народних школах Галичини (1899—1904 рр.). Молодого класовода постійно хвилювало те, що багатющий ігровий матеріал, створений народом, породжений дитячою фантазією, часом забувається й безслідно гине, ніким не записаний і не упорядкований.

Приступаючи до здійснення свого задуму, автор спочатку уявляв «Весняночку» звичайною збіркою дитячих ігор та пісень, але згодом, бажаючи ознайомити вихователів з методикою своєї педагогічної роботи і разом з тим поглибити значимість посібника, вирішив ввести до нього теоретичний розділ.

[1] *Верховинець В.* Весняночка.— К., 1989.— С. 21.
[2] *Там же.*— Харків, 1925.— С. 3.
[3] *Там же.*— 1927.— С. 3.

Дві лекції, прочитані дошкільним працівникам Полтавщини — одна на Третьому з'їзді (1921 р.), а друга на конференції (1922 р.), лягли в основу теоретичного розділу першого видання «Весняночки». У другому виданні цей розділ значно збагатився: автор включив до нього ще вісім нових параграфів.

Цікаві відомості про створення «Весняночки» можна знайти в передмові до її першого видання [4]. Зокрема, автор пише: «Складання цього підручника почато 1912 року в Києві на короткострокових дошкільних курсах і у Фребелівському інституті.

Головним матеріалом були ігри українські, народні, зібрані нашими етнографами і композиторами. Матеріал цей поширювався іграми інсценізованими [5].

Інсценізовано було багато творів українських поетів, а також запозичено деякі теми із збірників чужих мов і пристосовано їх для курсантів та дітей дошкільних установ.

Велику послугу мені зробила збірка віршів і пісень, старанно підібраних і зложених у книжечці «Дзелень-бом» В. Чередниченкової. Для цього всього матеріалу підшукано одноголосні народні мелодії або вільні мотиви, навіяні духом народних пісень [6].

Як бачимо, репертуар «Весняночки» автор побудував на основі фольклорного матеріалу, власних творів та кращих зразків заново переосмисленої музично-ігрової дитячої літератури своїх сучасників.

Гортаючи сторінки «Весняночки», легко помітити, що до неї увійшли ігри, здатні посісти важливе місце в процесі дитячого виховання. Кожна гра несе в собі глибоке смислове навантаження і має конкретно визначену мету. Шлях до мети лежить через виконання завдань, поставлених перед дитиною. Вони поступово ускладнюються, але, періодично повторюючись в іншому викладі та іншій ігровій ситуації, добре виконуються дітьми. Таким чином досягається необхідна послідовність у посиленні впливу на розвиток розумових та фізичних здібностей дитини. Немає сумніву, що дошкільнята і молодші школярі залюбки водитимуть ті ігри, а вихователі й батьки — усі, хто придбав «Весняночку», не раз згадають теплим словом її автора.

Переважна більшість ігор «Весняночки» — це невеличкі казки та напівказки, де дійсність тісно переплітається з вигадкою. В іграх реалістично-побутового плану, хороводах, і танцювальних композиціях також існує певний елемент умовності, який відкриває простір для вільного домислу.

Незвичність навколишньої обстановки завжди приваблює малечу і Верховинець прямує їй назустріч: він пропонує дитині гру-казку, запрошує взяти у ній участь, і коли дитина у той спосіб потрапляє в близький і привабливий для неї світ, автор починає вести з нею серйозну розмову.

Зачарована незвичайною ігровою атмосферою, дитина здатна піднестись до розуміння найскладніших завдань, готова сприйняти найвагоміші авторські думки, оскільки вони подаються зрозумілою для неї мовою гри. Діалог автор — вихованець є чи не найкращим проявом педагогічного контакту між співрозмовниками, коли старший у цікавій і дохідливій формі передає якусь важливу істину молодшому, а той, уважно прислухаючись до думки старшого, залюбки сприймає його розумне слово.

Велика група ігор «Весняночки» призначена для фізичного розвитку дитини, для гартування її організму гімнастичними вправами, зумовленими самим змістом гри або способом її проведення.

Торкаючись проблеми фізичного виховання, Верховинець писав: «Дітям потрібна гімнастика, але така, яка не розстроювала б їх нер-

[4] Тут і далі наводимо з передмови декілька цитат, оскільки ця праця більше не друкувалася, а «Весняночку» першого видання (1925 р.) можна тепер знайти лише у фондах Бібліотеки НАН України.

[5] Йдеться про ігри, інсценізовані автором. (Зауваження моє — *Я. В.*).

[6] *Верховинець В.* Весняночка.— Харків, 1925.— С. 5.

вів, а заспокоювала, приносила все нові враження і непомітно, без зідома дітей, розвивала б у них не тільки силу фізичну, але єднала б в собі виховання тіла й розуму»[7]. Ці думки, висловлені ще на зорі становлення вітчизняної педагогічної науки, не втратили актуальності й нині.

Саме такі ігри і пропонує «Весняночка». Уже в першій грі «Дибидиби» діти — збирачі грибів виконують гімнастичні вправи, керуючись словами й ритмом пісні. Те саме спостерігаємо в іграх «Заїнько», «Весна іде», «Ой у полі жито», «Ми дзвіночки», «Вийшли в поле косарі» та багатьох інших.

Значне місце у посібнику займають ігри на тему праці, в яких діти під пісню виконують ритмічні рухи, властиві тому чи іншому трудовому процесу. В своїх іграх «Весняночка» пропонує дитячій увазі широкий вибір різноманітних «робіт», від простих, призначених для однієї особи («Ладки, ладусі»), до складних гуртових («Дінь-дінь», «Вийшли в поле косарі», «Два півники»).

Тут можна зустрітися з повсякденною домашньою працею («Сорока-ворона», «Ой рано-раненько») і в той же час з працею спеціалізованою («Куй, куй, ковалі», «Шевчук», «Коваль», «Бондар»).

«Весняночка» має й такі ігри, де «караються» ліниві («Сорока-ворона», «Горобейко і сестричка») і звеличуються чесні трудівники («Галя маленька», «Дінь-дінь») та інші.

У такий спосіб Верховинець дає дітям зрозуміти, що труд — справа честі кожного і всяку працю, якою б вона не була, треба поважати.

Як бачимо, автор «Весняночки» надавав дуже великого виховного значення іграм на тему праці, а тому, готуючи «Весняночку» до третього видання, збирався значно поповнити цю групу ігор за рахунок нових, створених ним в середині 30-х років.

На жаль, свій намір він не встиг здійснити, проте в його рукописах пощастило розшукати опис п'ятнадцяти цікавих ігор, які, можливо, теж колись побачать світ. У поясненнях до них автор, зокрема, зауважував: «Ігри та пісні на теми виробничого процесу доцільно проводити і вивчати в садку або в школі тоді, коли діти побувають на екскурсії у шевця, бондаря чи коваля, або в якій-небудь іншій трудовій майстерні, де вони можуть ближче ознайомитися не тільки з їх працею, а й побачити інструменти, якими працює той чи інший майстер.

Вивчаючи після такої екскурсії пісні, діти не тільки будуть охотніше їх співати, але й, співаючи, будуть у відповідних місцях наслідувати рухи того чи іншого майстра»[8].

Отже, нехай діти, граючись, «працюють» або якусь посильну для них роботу перетворюють на захоплюючу гру. І не біда, коли під час гри не буде «інструментів» чи «станка». В уяві дитина придумає для тієї гри всі необхідні атрибути.

До групи ігор на тему праці приєндуються за своєю значимістю патріотичні ігри та пісні. Частина з них має чітко окреслений військовий характер («Старий батько», «Гей, Сірко», «Гей, військо йде»). В інших іграх та весняних хороводах («А вже весна», «Ой ходить Іванко») ідея захисту країни та визвольної боротьби подається в умовно-алегоричному плані.

Характерною рисою «Весняночки» є надзвичайна багатосторонність її педагогічного та естетичного впливу на вихованців. Тут дитина відчуває на собі благотворну дію музики й слова, танцю і ритмічних рухів, вона в захопленні від яскравих проявів прекрасного в природі, у повсякденному житті.

Особливу привабливість всім іграм надають пісні, зібрані в народі або створені видатними музичними діячами України. На сторінках «Весняночки», окрім пісенного доробку її автора, можна зустріти чимало творів М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, П. Козицького,

[7] *Верховинець В.* Весняночка.— Харків, 1925.— С. 3.
[8] *Верховинець В.* З рукописних матеріалів до 3-го видання «Весняночки».

П. Демуцького, а також фольклорні записи К. Квітки, С. Титаренка, А. Конощенка, С. Дрімцова.

Своєю привабливістю пісні «Весняночки» завдячують поезіям Т. Шевченка, Лесі Українки, О. Олеся, М. Вороного, Д. Загула, П. Тичини, Г. Чупринки, П. Капельгородського, М. Хвильового та інших українських поетів, чиє образне слово надихало композиторів на створення високохудожньої пісенної літератури для дітей.

Пісні є невід'ємною складовою частиною кожної гри «Весняночки», хоч використовуються вони по-різному. Ряд пісень супроводжує гру від початку до кінця. До цієї групи можна віднести усі весняні хороводи, а також ті пісні, де кожен куплет інсценізується відповідними рухами, підказаними змістом віршованого тексту («Шум», «Король», «Ой ходить Іванко», «Дружба», «Кривий танок», «Ой у полі жито», «Ми дзвіночки», «Два півники», «Білесенькі сніжиночки», «Ялина» та інші). Таких ігор-пісень, як образно назвав їх Верховинець, у «Весняночці» більшість.

Часто пісні використовуються тільки перед грою, як заклик до початку певних дій («Гей, Сірко», «Труби, Грицю, в рукавицю», «Рій гуде», «Поспішайте до мети», «Росте буряк», «Іваночку, покинь схованочку»).

В деяких іграх пісня поєднується з текстом («Диби-диби», «Старий батько», «Мак», «Горобейко і сестричка»).

Часом пісня супроводжується танцювальними рухами, або створює основу для хореографічних композицій («У дзбаночку молочко», «Пташка маленька», «Галя маленька», «У вишневому садочку», «Перепілка», «Женчичок», «Плету лісочку», «Мак», «Шевчик», «Коваль», «Бондар», «Метелиця»).

Велика кількість пісень без ігор вміщена наприкінці кожного з чотирьох розділів збірки. Це пісні на різні теми, а також весняні, осінні, зимові та патріотичні. Вони виконуються самостійно або під час проведення ігор відповідного розділу. Їх можна використовувати і як благодатний матеріал для складання нових ігор за методом і в стилі автора «Весняночки».

Більшість пісень, що увійшли до збірки, належать В. Верховинцю. За своєю методикою і гармонічною основою вони гранично наближаються до народних, бо увібрали в себе усі найкращі, найхарактерніші риси, властиві українському народному мелосу.

Для ігор «Весняночки» В. Верховинець написав чимало невеликих пісеньок, а точніше, поспівок, в яких відчуваються інтонації дитячої розмовної мови («Равлику-павлику», «Печу, печу хлібчик», «Летів горобейко», «Труби, Грицю, в рукавицю», «Зробим коло», «Не сварітеся» і багато інших).

Побудовані з урахуванням ладотональних особливостей народної пісні, вони нагадують маленькі мелодії-говірки, які так часто люблять складати самі діти, коли звертаються один до одного або, жартуючи, передражнюють товаришів. Такі поспівки дітям дуже подобаються.

Усім пісням, що складають музичне мереживо «Весняночки», властива виняткова мелодійність і чітка ритмічна основа. Вони зручні для виконання, тому легко запам'ятовуються. На цих творах Верховинець вчить дітей співати соло («А вже весна», «Розлилися води») і в ансамблі («Грими, грими, могутня пісне», «Вийшли в поле косарі». Він обережно веде їх по важкому шляху долання музичних труднощів, пропонуючи спочатку легенькі пісеньки («Диби-диби», «Сонечко»), а потім складніші («Ми дзвіночки», «Щебетала пташечка» та інші).

Разом з іграми та піснями у «Весняночці» подані й танцювальні рухи. Ще в своїй «Теорії українського танцю» В. Верховинець писав: «Пісня й танець — це рідні брат і сестра. Як у пісні виливаються жарти, радощі й страждання народні, так і в танці та іграх народ проявляє свої почуття». І щоб «дати змогу кожному громадянину не тільки милуватись своїм танцем, але і самому брати участь у танцях і водити

їх до самої старості»[9], він потурбувався, аби вивчення народних танців починалося з самого дитинства. Так, на сторінках «Весняночки» можна зустріти багато веснянкових хороводів («Шум», «Кривий танок», «Дружба»), чимало українських народних танців, цілком доступних дітям («Перепілка», «Плету лісочку», «Зозулька»), і авторські обробки народно-танцювальних мотивів для виконання на естраді («При долині мак»).

У перших двох виданнях посібника не було опису танцювальних рухів, тому в разі потреби автор завжди посилався на свою «Теорію українського народного танцю», де поряд з рухами для дорослих описувались і рухи для дітей, проте не кожен педагог мав під рукою необхідний танцювальний матеріал. Зважаючи на це, ми вирішили включити до третього видання «Весняночки» (як і всіх наступних видань) «Хореографічний додаток», куди увійшла більшість танцювальних рухів та їх комбінацій з «Теорії українського народного танцю», призначених для дитячого виконання.

Ось так «Весняночка» своїми іграми-піснями і таночками виводить дітей на лоно природи, надає їм можливість побачити і відчути, яка вона прекрасна навесні і влітку, восени і взимку.

Навчившись любити природу, відчувати її красу, діти від простого споглядання перейдуть до активних дій. Вони не псуватимуть дерев після того, як у хвилі гри відчують себе «березонькою», «дубочком» або «ялиною» і застерігатимуть від цього інших; не кинуть каміння у пташину зграйку, коли довідаються, яку користь приносять птахи, як їм гірко від зимових холодів, а годуватимуть їх у лиху годину, ще й залучатимуть до цього своїх товаришів.

Виховані в дусі любові та поваги до природи, такі діти в майбутньому стануть її щирими друзями й захисниками, бо будуть глибоко переконані у тому, що людина має жити в повній злагоді з природою і повсякчас оберігати її від усяких екологічних негараздів.

Значну частину свого життя Верховинець віддав педагогічній роботі. Так, у 1919—1920 рр. він працює лектором з методики хорового співу на диригентських курсах імені Лисенка у Києві та викладає дитячі ігри в Київському педагогічному інституті, а в 1920—1932 рр. керує кафедрою мистецтвознавства Полтавського інституту народної освіти та викладає українські народні танці в трудшколі імені Котляревського.

Верховинець-педагог справляв велике враження на слухачів своєю ерудицією, надзвичайною музикальністю, глибоким знанням фольклору, умінням цікаво побудувати лекцію.

В основу музичного виховання учнів був покладений власний дослідницький матеріал, крім того широко використовувалась спадщина українських, російських та західноєвропейських класиків. Вміло показуючи кожну музичну фразу, керівник сприяв всебічному розвиткові художнього смаку учнів. Народні пісні, що були пов'язані з іграми, засвоювались практично: лектор подавав зміст гри, розподіляв ролі серед студентів і, після вивчення вокальної частини, учні закріплювали пройдений матеріал, виконуючи пісню разом із рухами. Сам керівник не тільки робив цінні вказівки щодо вокалу, а й ретельно відпрацьовував жести, рухи і міміку тієї чи іншої гри.

Така система подачі матеріалу захоплювала студентську молодь, лекції проходили жваво, весело і продуктивно.

Майже рік (1927—1928) Верховинець працював викладачем у Харківському музично-драматичному інституті. Саме в цей період він остаточно завершує свою багаторічну роботу над «Весняночкою» і випускає її в світ. Тут у першому розділі знайшли своє місце педагогічні роздуми професора В. Верховинця. Від тих часів наша педагогічна наука збагатилась новими визначними здобутками, проте працівники дитячих установ не без цікавості ознайомляться з поглядами Верховинця

[9] *Верховинець В.* Теорія українського народного танцю.— К., 1990.— С. 121—122.

на проблеми виховання дітей і не без користі для себе керуватимуться його методологічними порадами, перевіреними і ствердженими самим життям.

Певна річ, одна лише «Весняночка» не в змозі вирішити усі питання, які пов'язані з вихованням підростаючого покоління, але вона, безперечно, є вельми вагомим чинником у контексті глобального педагогічного процесу, оскільки володіє дуже цінною властивістю — навчати і виховувати розважаючи, робити серйозне і корисне захоплюючим та цікавим.

Музично-педагогічна громадськість нашої республіки тепло вітала перше видання «Весняночки», зокрема професор Ю. Яновський у своїй рецензії писав: «Тут автор пояснює зміст кожної пісні і спосіб, яким вона повинна виконуватися. Це надзвичайно цінно і цікаво, тому що маємо можливість широко використовувати пісні з метою виховання ритмічного чуття, привчати до ритміки рухів, що в свою чергу веде на шлях по розвитку пластики» [10].

Схвальну оцінку дав і відомий український музикознавець та фольклорист М. Грінченко у своїй статті «Музична робота з дітьми»: «Для молодого керівника дитячими групами це єдиний найбільш свіжий і найбільш повний матеріал, іншого зараз на ринкові нема» [11].

У пізніші роки ініціативу Науково-дослідного інституту педагогіки УРСР про перевидання цієї книги гаряче підтримав М. Т. Рильський [12].

Підсумовуючи сказане, можна зробити висновок, що «Весняночка» займає особливе місце в творчості Василя Миколайовича Верховинця. Вона втілила його ідеї та задуми в галузі педагогіки, хореографії, композиції та інсценованої пісні. Відігравши велику роль у справі виховання дітей у 20—30-і рр., вона користується заслуженою пошаною і в наш час.

Її автор — В. М. Верховинець є одним з основоположників створення дитячого музично-ігрового репертуару. Разом із своїми сучасниками — відомими музично-громадськими діячами України — він заклав міцний фундамент, на якому виросла нинішня музична література для дітей.

«Весняночка» була добре відома не тільки в Україні, а й далеко за її межами: уже в 1927 р. вона була рекомендована до експонування на Міжнародній музичній виставці у Франкфурті-на-Майні (Німеччина) [13].

1941 р. у м. Кракові (Польща) побачила світ книжка «Українське дошкілля» [14], до якої ввійшла велика кількість ігор та пісень з «Весняночки» В. Верховинця.

1989 р. у м. Вінніпегу (Канада) заходами музично-громадського діяча Мирона Шатульського (канадця українського походження) був видрукуваний скорочений варіант «Весняночки». У примірнику, надісланому авторові цих рядків, автор зазначає: «Завдяки величезній творчій роботі Вашого батька наші українські діти в Канаді зможуть з більшим захопленням та зацікавленістю вивчати українську мову, пісню й танки. З пошаною. Мирон Шатульський. Вінніпег, Канада. 18. IV. 89 р.».

Як відомо, Верховинець сам збирався видавати «Весняночку» втретє, але не встиг, бо був заарештований у грудні 1937 р. як «ворог народу» і за вироком Військової колегії СРСР, згідно зі ст. 296 та 297 УГК УРСР був розстріляний у Києві 11 квітня 1938 р.[15]. Загинула й уся розпочата ним робота. З рукописних матеріалів, які готувались ним до друку, дещо пощастило розшукати, а саме:

[10] Матеріали ЦДАЖР України.— Харків, ф. 177, оп. 3, од. зб. 759.
[11] Музична газета.— К., 1926.— № 1.— С. 3.
[12] З листа М. Т. Рильського до Міністра освіти УРСР від 3 квітня 1964 р.
[13] Матеріали ЦДАЖР України.— Харків, ф. 166, оп. 6, од. зб. 1987.
[14] Перевидана 1991 р. Київським видавництвом «Музична Україна».
[15] Архів СБУ. Справа № 47130 Ф. II.— С. 92.

1. Про інші форми музичного виховання школярів.

2. Про роль вихователькн під час гри.

3. Класифікаційна таблиця (використана в процесі укладання ігор та пісень у всіх наступних виданнях).

4. Народний танець «Зозулька».

5. Рекомендації та побажання до розробки розділу «Пісні патріотичні».

Ці матеріали стали здобутком нинішньої «Весняночки». Про нововведення до шостого видання буде розмова пізніше, а тим часом звернемо увагу на зміни, які були внесені до книги від третього до п'ятого її видань.

В основу розпочатої праці було покладено такі принципи:

1. Доповнити «Весняночку» оригінальними авторськими матеріалами, які пощастило розшукати.

2. Вилучити незрозумілі для теперішньої дітвори ігри та пісні або ті, які в сучасних умовах втратили своє виховне значення.

3. Виправити певною мірою окремі віршовані тексти, інші дописати з метою деякого осучаснення або зміни характеру чи поглиблення значимості гри.

4. Підібрати до цікавих ігор інші пісні, коли оригінальні з різних причин виявилися неприйнятними.

5. Інсценізувати ряд пісень з «Весняночки» за методом автора.

6. Створити максимум зручностей для користування посібником.

7. Розробити і включити до книги новий розділ — «Хореографічний додаток», до якого б увійшла більшість танцювальних рухів з «Теорії українського народного танцю», призначених для дитячого виконання.

8. Рекомендувати конкретні танцювальні рухи до ігор чи інсценованих пісень, де вони відсутні, але повинні бути.

9. Створити схеми та рисунки до переважної більшості ігор.

10. По можливості, зберегти мову і стиль автора, враховуючи, звичайно, термінологічні та граматичні зміни, що сталися за період з 1925 року.

11. Скрізь, де необхідно, дати редакторські примітки.

У четверте видання «Весняночки» теж внесено ряд поправок і доповнень. Дещо розширено вступну статтю за рахунок детальнішого аналізу теоретичної та практичної частини збірки. Крім того, збільшено кількість схем та рисунків до ігор і, на відміну від попереднього видання, яке вийшло в світ трьома випусками — (1969, 1971 та 1973 рр.), четверте було зібране воєдино, тобто вийшло однією книгою [16].

У п'ятому виданні знайшли місце важливі дані про В. М. Верховинця, що стали відомі останнім часом [17].

Репертуар останнього, авторського, видання «Весняночки», що вийшла в світ 1927 р., складався з 243-х ігор та пісень. У наступних виданнях зміст збірки значно скоротився. Як уже зазначалось, до нього не ввійшли ті ігри та пісні, що з плином часу втратили своє виховне значення. Проте більшу частину вельми цінних і корисних номерів було вилучено на вимогу компартійної цензури.

Не дозволялось друкувати ігри та пісні, автори яких вважались неблагонадійними або ворожими існуючому тоді режимові. Вилучались твори, де оспівувалась Україна, її велич і краса, прославлялись її роботящі люди — оті добрі хазяї, які несли добробут собі і своїй країні. Засуджувались такі слова, як «пані», «пан», «панянка», «панночка», що історично ствердились у нас як традиційна форма звертання. Отже, головна мета ідеологічного тиску на «Весняночку» полягала в тому, щоб найретельніше притамувати в ній подих української ментальності.

Усе це негативно позначилось на змісті збірки, бо значною мірою збіднювало її. Тепер видавництво «Музична Україна», перевидаючи «Весняночку», вирішило повернути до шостого видання 45 незаслуже-

[16] Київ, Музична Україна, 1979 р.
[17] Київ, Музична Україна, 1989 р.

но вилучених з неї назв. Це різні за своїм характером і цільовим призначенням пісні та ігри.

Відновлено й сьомий розділ «Пісні патріотичні», який був повністю вилучений після 1927 р. Тепер до нього приєдналися й ті пісні, які пощастило розшукати у рукописах автора, збережених зусиллями його дружини Євдокії Іванівни Верховинець. Ці твори Василь Миколайович готував до третього видання «Весняночки».

Знайдено також авторські рекомендації щодо подальшої розробки сьомого розділу: Верховинець мріяв побачити у своїй книзі «Дитячий гімн» М. Лисенка на слова О. Кониського, власне аранжування пісні Я. Ярославенка «За Україну», пісню січових стрільців «Ой у лузі червона калина», а також твір Л. Ревуцького на слова Г. Чупринки «Слава Україні».

Звичайно, в 30-і роки про публікацію цих пісень годі було й думати, але тепер, коли це стало можливим, ми вважали своїм святим обов'язком виконати волю композитора.

Щодо «Дитячого гімну», то у книзі він подається як передрук з оригінального Лисенкового рукопису, ксерокопію якого люб'язно надала спеціально для «Весняночки» завідуюча меморіального Будинку-музею Миколи Лисенка у Києві Роксана Микитівна Скорульська. Їй належить і коротенький, але вельми змістовний коментар щодо створення цієї пісні.

Цей нарис про «Весняночку» та її автора хочеться закінчити словами глибокої подяки усім, хто допоміг у роботі над книгою.

Особливо слід відзначити неоціненну роль у цій справі дружини автора, колишньої артистки театру Миколи Садовського і режисера «Жінхорансу»[18] Євдокії Іванівни Долі (Верховинець-Костівої). Саме їй — неперевершеному майстру інсценізації — належала ідея творчого підходу до ігрового матеріалу з метою наближення його до сучасного світосприймання дітей. Тому майже в кожній грі можна помітити певні ознаки творчої обробки, прагнення, щоб кожна гра нагадувала своєрідну мініп'єсу з усіма властивими їй атрибутами.

Така переважно літературно-текстова обробка практичного матеріалу була здійснена автором цих рядків від найщирішого бажання зробити усі ігри якомога привабливішими для дітей і якомога зручнішими для виконання.

У великій пригоді стали бесіди з концертмейстером В. Верховинця — С. Шевченком, а також з колишнім директором Полтавського музичного училища — учнем Верховинця — М. Фісуном, з кандидатом педагогічних наук Л. Хлебниковою та композитором В. Подвалою.

Надзвичайно цінні поради в питаннях хореографії подали заслужена артистка України Г. Березова та колишній соліст балету Національної опери України П. Баклан.

Хочеться сподіватись, що шосте видання «Весняночки», як і попередні п'ять, тепло сприйметься музичною та педагогічною громадськістю України, а її репертуар, сонячно-іскристий, по-весняному звабливий, назавжди западе в дитячі душі і серця.

Київ *Ярослав ВЕРХОВИНЕЦЬ*

[18] «Жінхоранс» — жіночий хоровий театралізований ансамбль, створений В. М. Верховинцем та Є. І. Верховинець-Костівою 1930 р. у м. Полтаві, розформований у 1938 р. у м. Києві *(Я. В.)*.



ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ

БРАМИ В НАРОДНОМУ ЗОДЧЕСТВІ

Завжди, в усі часи великою цінністю для людини є рідна оселя. Мистецьке трактування будівель, особливо в сільській місцевості, свідчить про яскраве художнє обдарування і значні духовні надбання народних будівничих України в осмисленні й вирішенні просторового середовища. Адже загальне мистецьке упорядкування садиби впливає і на духовний стан її господарів. У створенні такого середовища великого значення надається названим «малими», а іноді й досить великим, архітектурним формам брам, воріт, фірток.

В процесі розвитку архітектурно-будівельної діяльності людини споруди входу, в'їзду завжди виконували однакову функцію — перехід від відкритого до закритого простору і навпаки. Зовнішній простір вписувався через значний отвір у внутрішній, частково або повністю замкнений — садибний, або камерно-замкнений — фортечний, палацовий. Поняття входу абстрагується в просторовий образ. Генеалогічне коріння входу або в'їзду сягає в глибоку давнину — шосте тисячоліття до н. е., в епоху кам'яного віку, коли відбувався перехід від кочового життя до землеробства і тваринництва. Саме тоді активізується будівельна діяльність людини, інтенсивно заселяються нові простори, посилюється міжплемінна боротьба за землі й кращі угіддя для полювання. Найпростіше житло та общинні будинки зводяться переважно на невисоких пагорбах для захисту від нападів. Тип входу-в'їзду визначався деякою прикордонною зоною, просторовим бар'єром з огорожею або без неї. Виникала необхідність у спорудженні перших оборонних будівель з найпростішим вирішенням входу-в'їзду.

Нові ознаки характеризують архітектуру входу в епоху бронзи (кінець другого тисячоліття до н. е.). На зміну дерево-плетеним та стоєчно-стовбурним будівельно-конструктивним формам з'являється кам'яна монументальна архітектура — будівлі з великих кам'яних плит-брил і вертикальних опор. Величний характер архітектури цього часу виявився в мегалітичних спорудах (від грецького «мегас» — великий, «літос»— камінь). Відомі декілька типів мегалітичних споруд: менгіри, дольмени, кромлехи, майданчики для магічних обрядів тощо. Найчастіше вхід вирішувався дольменами (від британського «толь» — стіл, «мен» — камінь), що становили цілком закінчений тип архітектурної споруди,

[1] Див.: *Асєєв Ю. С.* Розповіді про архітектурні скарби.— К., 1976.

оскільки в них, крім зовнішнього об'єму, був і внутрішній. Саме в дольменах найсильніше виявлена архітектура входу. Два вертикально поставлені великі кам'яні блоки, перекриті також кам'яною горизонтальною плитою-балкою, ізолювали внутрішній простір і утворювали образ входу. Стоять ці вічні споруди майже в усіх країнах світу, пов'язаних з морськими та океанськими узбережжями. Найбільш стародавні з них зведені в кінці кам'яного віку. Та поки що ніхто не може з впевненістю сказати, який зміст, крім архітектурного образу входу, вкладали в ці мовчазно-таємничі будівлі їх майстри. Відомо лише: чим ближче до узбережжя, тим величніші кам'яні брили, і в цьому вбачають магічне призначення «пам'ятників вічності». Будувались і збереглись до нашого часу дольмени на ближчих до нас землях — Північному Кавказі, у Вірменії, а також у нас у горах південного узбережжя Криму (стіни таврських укріплень, складених з величезних брил на горі Кошка поблизу Симеїза, на мисі Ай-Тодор, на горі Аю-Даг) [1].

Дещо пізніше, у другій половині першого тисячоліття до н. е., в містах Причорномор'я розвивалася будівельна культура античної Греції, що помітно впливала на будівельну техніку аборигенного населення (Херсонес, Алушта, Керч та ін.). Основною темою монументальних споруд були оборонні мури грецьких міст-колоній — з головними воротами, що щільно закривали багатоплановий внутрішній простір, та величезні могили з входом до поховальних камер. Особливу художньо-технічну цінність становить архітектура входу («дромос») в поховальну камеру царської могили в стародавній столиці Боспорського царства м. Пантикапеї (нині м. Керч). Це свого роду дольмен, перекриття якого складене з великих горизонтальних кам'яних брил з напуском на висоту 7 м. Створена оригінальна архітектурна форма міцного склепіння над входом.

Як бачимо, вже в період ранньої будівельної культури намітилися основні архітектурно-композиційні форми подальшої еволюції брам, воріт. Змінювались ставлення до розуміння простору, відбувалися зміни в психологічному відчутті його, та залишалося значення входу-в'їзду: забезпечити перехід від одного простору до другого, від далекого до близького, і навпаки, від свого до чужого, від відомого, знаного до невідомого; виконувати оборонні та охоронні функції. Тому брами, ворота зміцнювали спорудженням веж, що обрамляли вхід-в'їзд. або в'їзд-вхід влаштовувався через сторожову вежу. Проте, як у першому, так і в другому випадку, такі башти акцентували в'їзд своїми монументальними формами, надаючи укріпленню враження могутності та престижності. Для підсилення цих рис будівничі використовували художню якість пластичних мистецтв, оздоблюючи в'їзди-входи соковитим декором різьблення, ліплення та малювання. Подібні прийоми архітектурно-художнього вирішення в'їзду-входу характерні не лише для фортечних укріплень. Їх бачимо в архітектурних будівлях замків — замкових брамах в Олеську, в Підгірцях (Львівська область), Львівського арсеналу, в багатьох монастирських та церковних комплексах (брама Заборовського, або Західні ворота в огорожі київського Софійського собору).

В культових комплексах над в'їздом часто споруджувалася церква або дзвіниця (Золоті ворота, Троїцька надбрамна церква та церква на Економічних воротах Києво-Печерської лаври, ансамбль приміщень з дзвіницею Преображенського монастиря в Путивлі). Особливим пластично-мистецьким наповненням відзначаються входи в дзвіницях Софійського собору в Києві та надворітної башти-дзвіниці Спасор-Преображенського монастиря в Новгород-Сіверському. Напрочуд багата пластика цих споруд має суттєві відмінності. Пластичне вбрання дзвіниці Софійського собору, крім архітектурно-конструктивних форм, рельєф яких зменшується на горішніх поверхах, відзначається вигадливим орнаментально-скульптурним ліпленням та введенням кольорового тла. Зовсім іншу природу має композиційне вирішення пластики навколо входу надворітної башти Спасо-Преображенського монастиря в Новгород-Сіверському. Основою пластичного вирішення споруди є архітек-

турні форми, їх пропорційно-вишукані співвідношення та різноманітне самобутнє трактування триярусної аркатури.

Та в цих різних прийомах є спільні риси. Вони базуються на традиціях народного будівельного мистецтва. Тут слід відзначити, що хоча названі та багато інших споруд не завжди зводилися лише за проектами українських архітекторів, але будівниками їх завжди були тисячі місцевих народних умільців, які не тільки дотримувалися оригіналу (проект), але й творчо стверджували в ньому свою обдарованість і розуміння краси будівельного мистецтва, значно збагачуючи проект неповторними національними барвами. Багата творча фантазія народних майстрів з великим хистом виявилася при будівництві в середині XVIII ст. згаданої брами Заборовського [2]. Вона вражала незвичайною красою архітектурних форм, пишністю і багатством ліпленої пластики. Тут в єдиному композиційному поєднанні з геометричним і рослинним орнаментом майстерно вплелися алегоричні чоловічі маски, геральдичні медальйони із зображенням митрополичої корони та родинного герба — палаючого серця з хрестом на ньому. На малюнку, виконаному художником І. В. Батечком, зображено сучасний вигляд брами. В XVIII ст. вершина її склепіння сягала майже чотирьох метрів.

Але сила народного таланту найбільш суттєво позначилася на створенні брам-воріт у сільській забудові різних етнографічних зон України. Саме в сільському будівництві найбільш повно виявилося самобутнє втілення художньо-творчих принципів, характерних для будівельного мистецтва старих майстрів. В багатих на ліси районах для зведення брам традиційно використовували лише цінні породи дерева (Карпати, Прикарпаття, Східне та Центральне Полісся, частково лісостепові райони). Майже в кожній композиції воріт особливо помітне бажання будівничих органічно вписати, поєднати їх з огорожею садиби, її висотою, матеріалом та характером малюнка.

В давнину сільські ворота, фіртки були живими носіями охоронних знаків (оберегів), вірувань у чарівну силу природи, дій, що сприяли захисту людського суспільства від небезпечних явищ. Як оберег на фіртці входу або на хатніх дверях біля порога прибивали залізну скобу або підкову, щоб хвороба не входила в хату, а залишилась на підкові [3]. В інших селах підкови прибивалися біля вхідних дверей «на щастя». У с. Стебний Рахівського району Закарпатської області біля входу в гражду вішали пробитий наскрізь посередині камінь (цей отвір на камені, утворився внаслідок того, що «через камінь веселка воду пила») [4]. Вірування в добрі сили природи зберігалися в народі впродовж віків, а в окремих проявах дійшли до наших днів. Отворові круглої форми надавався особливий смисл. В ньому вбачали символ сонця, запоруки всього доброго і радісного, як багатоколірна веселка-райдуга, що пробилася крізь круглий отвір каменю попити води. За уявленням стародавніх римлян, охоронцем усіх дверей та воріт вважався дволикий бог Янус, який власноручно відчиняв і замикав їх. Він мав два обличчя: старе, що символізували минулий рік, та юне, звернене в майбутнє [5].

Цікаві дії величного духовного змісту, пов'язані з воротами, відбувалися в свято Калити на Звенигородщині Черкаської області. «Коли хтось із батьків не пускав дочок на гуляння, тому «відкривали ворота» — знімали їх і чіпляли до комина. Коли ж сусіди чомусь не мирилися, то їм обмінювали ворота. Мовляв, живіть по-людськи. Тому й кажуть у нас: «Стережи на Калиту ворота, а на Купайла колеса» [6].

[2] Р. Заборовський належав до видатних культурних діячів першої половини XVIII ст., закінчив Київську духовну академію. З 1731 р. Київський митрополит.

[3] Див.: *Болтарович Зоріана.* З народної медицини України.— Нар. творчість та етнографія.— 1991.— № 2.

[4] Див.: *Гошко Ю. Г., Могитич І. Р.* Народна архітектура Українських Карпат XV—XVIII ст.— К., 1987.

[5] Див.: *Скуратівський Василь.* Погостини.— К., 1990.

[6] *Мицик Вадим.* Красне свято Калити.— Нар. творчість та етнографія.— 1992.— № 2.—

Звичайно, животоки духовних та моральних цінностей і впливових дій побутують і в інших місцевостях України.

В садибних комплексах будівництво брам-воріт розвивалося одночасно з житлово-господарськими спорудами і, певно ж, забезпечувало не лише утілітарні функції (вхід-в'їзд на садибу), а й художнє середовище садиби, вулиці, села. І майже завжди організація сільського простору здійснювалася з великим естетичним смаком. Створювалася цілісність усієї забудови, досягалась її ансамблевість. Передусім привертає увагу вдале визначення загальної архітектурної схеми воріт, конструктивно-технічного прийому зведення та художнього оздоблення. У практиці організації простору присадибної ділянки та її огорожі застосовують переважно два типи брам-воріт: високі, перекриті дахом, і низькі, в яких висотну домінанту займають стовпи, до яких кріпиться полотнище воріт та рама або арка над фірткою. Розміри високих воріт визначалися шириною воза та його висотою разом з максимальним навантаженням снопами або сіном. Обміри показують, що ширина брами дорівнювала її висоті до нижнього краю даху відповідно — 2,60 м; 2,60 м+0,60 м (висота даху). Фіртка, що майже завжди була елементом високих воріт, мала ширину полотна 0,80—1,00 м. Висота фіртки завжди пов'язувалася з висотою полотнища воріт та огорожі, але найменша висота полотна фіртки у високих воротах не була меншою як 1,80 м. В системі традиційних ознак воріт, що майже завжди зводяться разом з фірткою, особливе місце належить їх декору. Власне, це та галузь народного мистецтва, де взаємодіють матеріальна і духовна культура народу. Яскравим прикладом цього може бути ошатне «вбрання» воріт і фірток у Рахівському, Тячівському та Хустському районах Закарпатської області (с. Середнє Водяне, Біла Церква, Діброва, Крайникове, Стеблівка).

Розглянемо найбільш відмінні за своєю загальною композицією та декоруванням будівлі. Пластично-образна активність високих «струнких» воріт формувала вулицю села Середнього Водяного. Тепер вони майже в тій же архітектурно-планувальній просторово-об'ємній ситуації встановлені на вулиці Музею народної архітектури та побуту в Ужгороді. Важливо відзначити наявність у майстра інтуїтивного відчуття класичної побудови архітектурної композиції. Пропорції воріт і фіртки, розміри і положення основних конструктивних елементів побудовані на основі квадрата і вписаного в нього кола. Ширина до висоти воріт має відношення 1 : 1, а ширина фіртки до ширини воріт — 1 : 2, тобто фіртка з одвірками становить 1/3 ширини воріт з крайньою стойкою обв'язки. Отже, елементи воріт і фіртки мають вишукані пропорції, близькі до Золотого перетину, при якому співвідношення величин гармонійно пов'язані один з одним і цілим. Вся будівля воріт виконана виключно з цінної деревини. Стойки та балка перекриття, що підтримує загальний дах, мають досить значний перетин квадратної форми. У нижній частині всі стойки прикрашені орнаментальним мереживом, виконаним технікою випалювання. Геометричний характер малюнка орнаменту та фудове трактування ажурного порталу фіртки витримані в стилістичних особливостях загального архітектурного образу воріт. Стильову єдність надзвичайно вдало доповнює сміливо «намальована» майстром крива полотна воріт, продовжена піднятою над фірткою аркою. Напіввигнута профільована форма арки та мистецьке вбрання над нею перегукуються з аркатурою навісу головної споруди садиби-хати. Повторення окремих форм і деталей поєднує в одне архітектурне ціле забудову двору. З подібним завданням не завжди можуть впоратися і талановиті професійні зодчі.

Подібні за загальною композицією, але значно інші за елементами та деталями високі ворота прикрашають вулиці інших закарпатських сіл. Стоять вони ще в селі Діброві Тячівського району. Розглянемо структуру архітектурної композиції, в якій господар-майстер ще більше наблизився до традиційних класичних форм, збагативши їх на рівні досвідченого народного умільця. Крива полотнища окреслена сегмен-

том кола, центр якого знаходиться в основі воріт, а ширина полотнища фіртки закінчується в точці перетину діаметра кола з продовженою кривою воріт. Між одвірками фіртки піднялась висока напівциркульна арка, над якою в правильно описаному колі розмістилась велика декоративна розетка. В основі всіх елементів воріт майстрові вдалося застосувати прості раціональні співвідношення, характерні для класичної архітектури.

Будували і влаштовували в Закарпатській області ворота й іншої, але не менш виразної архітектури,— це так звані низькі ворота з противагою. Називають їх ще «підвісними» та воротами «на ботті»[7]. Розглянемо уважніше композицію таких воріт з фірткою в с. Крайниковому Хустського району. Лише працездатність та геній народних зодчих могли створити такі унікальні будівельні композиції, де технічна думка і художня майстерність доцільно злились в єдиний образ. Принципова відмінність таких воріт полягає саме в нерозривності горизонтальної несучої конструкції, якою є обв'язка з противагою та підвішеним до неї полотнищем. «Верхню обв'язку та противагу вирізують з однієї товстої колоди так, що тонка, стесана її частина є верхньою обв'язкою воріт, а груба (комель) — противагою»[8]. Повертаються ворота на металевому штирі, забитому в стовп, з таким розрахунком, щоб штир знаходився між обв'язкою та противагою. А стовп для штиря (вісі обертання воріт) закопують у землю з таким розрахунком, щоб противага врівноважувала ворота. Полотнище в таких воротах завжди одностулкове, легке, тому відчиняються вони без зайвої затрати сили і часу. Не залишені без уваги і питання естетично-художнього плану, встановлення композиційної рівноваги противаги з порталом фіртки, їх багатого традиційного вбрання різьбленням. В ролі висотного і художнього акценту виступає саме портал входу з широкими пишно орнаментованими одвірками та живописним завершенням.

Дещо бідніші за декоративно-художнім оздобленням, але багатші силуетом та розмірами композиції ворота у східній частині Івано-Франківської області та західних районах Буковини. Вони об'єднуються з криницею, критою високим конусоподібним дахом. Однорідність матеріалу дахів, полотнищ воріт, фіртки, обшивки криниці та огорожі формують цікавий перший план ансамблю оселі. Будують у Гуцульському краї, особливо на прославленій творами народного мистецтва Косівщині, досись монуменуальні брами, які вже і не назовеш малими архітектурними формами. Висота їх сягає 4-х метрів, відповідно побільшена і ширина за рахунок введення в композицію другої фіртки. Їх місце біля громадських установ, парку, церковних та виробничих дільниць. Конструктивну основу складають чотири стовпи, перекритих балкою та двома арками, що підтримують чотири схили та пологий дах в нижній частині і двосхиле продовження даху з боковими фронтонами. В місці перелому даху з фасадної сторони закомпоновано три невеличких фронтона. Всі конструктивні елементи та заповнення полотнищ брами і фірток виконані з великим естетичним смаком.

Багато в чому спільність архітектурних форм і будівельних прийомів у різних історико-етнографічних краях України визначає наявність того чи іншого будівельного матеріалу. Хоч і велика віддаль від Закарпаття до Чернігівщини, Сумщини, Київщини, та традиційні форми будівель мають багато спільних рис. Проте в кожній області ворота мають і свій неповторний образ художнього уявлення. Можна дивуватись майстерності народного задчого кінця XIX ст. (Чернігівська обл.), з якою він так уміло пов'язав зовнішній вигляд і конструкцію дерев'яних воріт з місцевими народними традиціями та природним середовищем. Побудова композиції проста, надійна і красива. Широке полотнище воріт перекриває вишуканих пропорцій художньо збагачена дугоподібна арка. Разом з конструкцією фіртки вона підтримує загаль-

[7] Див.: *Гошко Ю. Г., Могитич І. Р.* Народна архітектура Українських Карпат XV—XVIII ст.

[8] *Самойлович В. П.* Народна творчість в архітектурі сільського житла.— К., 1961.

ний чотирисхилий дах. Відмінно від закарпатських трактована і фіртка з характерним для цієї зони пірамідальним отвором. Вся відземна площина фіртки та воріт щільно обшита набірними профільованими дошками, верхня — з великими просвітами, або орнаментальними прорізами. Майстру вдалось створити композицію вагового контрасту, полегшити архітектурні елементи верхньої частини воріт, що вдало посилює їх художню виразність.

Близькі за розмірами несучих конструкції і не менш вдало згармоновані горизонтальним членуванням ворота будувались у північних районах Київської області. Загальна висота воріт 3,2 м, полотнища — 2,6 м. Останнє у вишуканих пропорціях розділене по вертикалі на три частини — 0,6; 1,2; 0,8 м. Площина кожної з них має своє пластичне оздоблення. Приземна та верхня оздоблені рельєфом набитих у певному малюнку невеликих профільованих дощок. Середня частина воріт та фіртки зашита більшими дошками у вертикальному напрямку. Щілини між дошками закриті профільованими планками, поєднаними між собою арочками. Такий прийом декоративного оздоблення воріт знайшов поширення тому, що тут мистецьке декорування пов'язане з конструктивною міцністю, отже доцільністю.

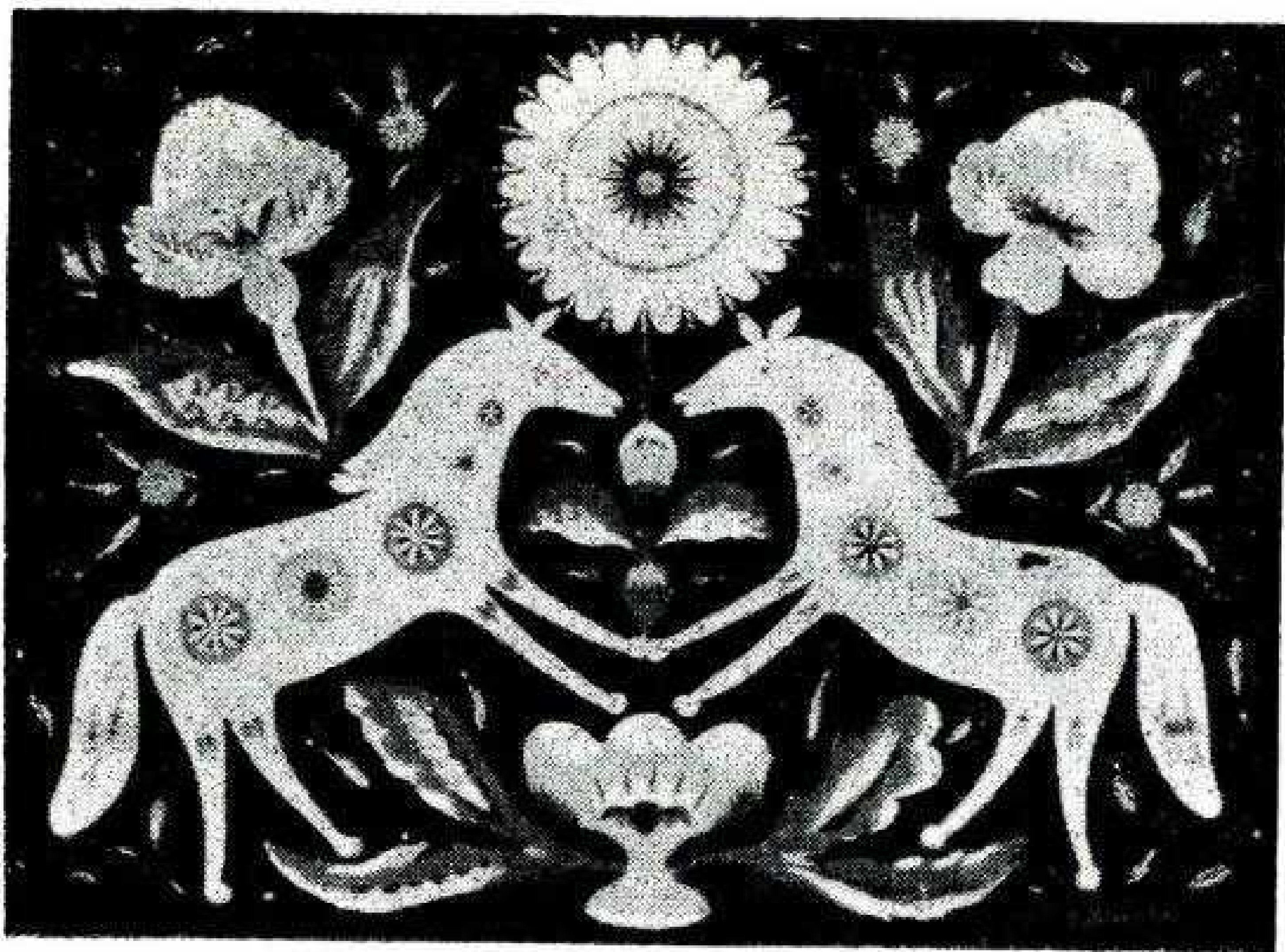
В південних районах Київської, у Вінницькій, Хмельницькій, частково Чернівецькій областях, де природних опадів менше, влаштовують низькі ворота, художня виразність архітектурної композиції яких досягається дещо іншим розмаїттям народної творчості. Основне мистецьке навантаження беруть на себе конструктивні елементи та обриси верхніх площин дощатих воріт і фірток. Особлива увага приділялася орнаментальному та скульптурному різьбленню завершення стовпів, матеріалом яких було дерево або камінь різної породи.

На відміну від розглянутих архітектурних композицій брам-воріт, немалу народно-художню цінність становлять ці об'єкти у південних областях України. Архітектурно-конструктивні та ідейно-художні уявлення народних зодчих цих безлісих районів України прості й надійні, вони грунтуються на точному знанні всіх особливостей будівельних матеріалів, властивості яких свідомо виявлені в формотворенні всіх архітектурно-конструктивних і декоративних елементів брам-воріт. При цьому кожна будівля має свій художній образ, вдало пов'язаний з природним і будівельним середовищем. Головним елементом забудови вуличного простору стає арочна будівля воріт або лише входу до садиби — фіртки, також перекритої високою аркою. Арки муруються з пиленого каменю м'якої породи або цегли. Хоча технічні можливості художнього карбування на цих матеріалах обмежені, народні майстри виробили велику гаму декоративних засобів мистецького збагачення таких будов, включаючи декоративну і тематичну скульптуру.

Узагальнюючи сказане, відзначимо, що будівництво та влаштування об'єктів входу-в'їзду в образі брам, воріт завжди викликало зацікавленість професійних та народних зодчих. У різних історико-етнографічних регіонах України виявилися традиції будівельної народної творчості, що в процесі їх розвитку і збагачення під впливом вимог часу знайшли широке відображення. У створенні архітектурних вирішень цих урочисто-привітних будов виявлені кращі особливості поетичного мислення і пластичної майстерності народних зодчих. Така цілісність архітектурних композицій брам, воріт була можливою лише завдяки єдності задуму і виконання. Їх зведення і художньо-декоративне оздоблення від початку і до кінця виконувалося одним майстром. Складалася також незвичайна спільність архітектурного вирішення і декоративного оздоблення. Варто відзначити, що розміри різних елементів, деталей, рівень їх розміщення забезпечують розгляд неозброєним оком найдрібнішої орнаментації. Також наголосимо, що народне зодчество безпосередньо відноситься до пам'ятників культури й історії — то ж збережемо їх від загибелі (навіть і тих, що перевезені в скансени), а середовище — від екологічних бід і дегуманізації.

Київ

Мусій КАТЕРНОГА



НАРИСИ, ЕТЮДИ

ПОДІЛЬСЬКА МАЛАНКА НА ДНІСТРІ

Одним із захоплюючих народних видовищ, яке своїм корінням сягає у сиву слов'янську давнину, було проведення напередодні старого Нового року театралізованої вистави, що називалася Маланка (розмовно-народний варіант слова Меланка), як уособлення жіночого начала. За переказами старожилів, ця традиція у першій чверті нашого століття зберігалася на півдні Поділля лише в окремих селах, що розташовані здебільшого на узбережжі Дністра. Займаючи своєрідне географічне положення, будучи віддаленими від міст, ці населені пункти чи не найбільше зберегли свою самобутність.

Саме до таких сіл, що етнографічно відрізнялись від інших, належала Студениця, яка у дореволюційний час мала статус містечка. Потрапивши в зону затоплення у зв'язку з будівництвом Дністровської ГЕС, село 1981 року припинило своє існування, а його жителі були переселені до сусідньої Колодіївки Кам'янець-Подільського району.

Разом з тим старожили подейкують, будімто Маланку запозичено із сусідніх сіл колишньої Бессарабії, з населенням яких підтримувались постійні стосунки. Загально відомо, що в ті часи на згаданій території організація таких видовищ відрізнялась особливим розмахом і витонченістю, що значною мірою зберігалося навіть у повоєнні роки. Побутує й інша думка: Маланка була «завезена» односельцями, які у дореволюційний час працювали у різних місцях Бессарабії і були свідками згаданого видовища.

В давніші часи молодь виявляла неабияку винахідливість, кмітливість і завзятість в організації і проведенні свого дозвілля. Підтвердженням цього є захоплююча, яскрава і барвиста молодіжна театралізована вистава Маланка. На відміну від інших святкових видовищ, наприклад, колядування, коли збирались у селі кілька груп парубків і кожна з них відвідувала дівчат певного кутка, театралізована вистава Маланка організовувалась у селі тільки одна. У цьому дійстві у Студениці брали безпосередню участь лише парубки. До свята готувались заздалегідь. Розроблявся, так би мовити, сценарій вечора. Звичайно, в основі своїй він залишався незмінним. У той же час вносилися певні корективи щодо кількості сценок. Попередньо розподіливши ролі, учасники замовляли, а частково й самі виготовляли одяг та необхідні атрибути драматичного дійства. Серед жителів села були неабиякі майстри по виготовленню реквізиту — шабель, люльок, киїків, царської корони, «коня» тощо. У середині 20-х років особливо відомими були Петро Височанський та Петро Гаврищук.

Нарешті надходив довгожданний день — свято Маланки, якого так чекали всі мешканці села. Відтак завершувалось і приготування учасників вистави, кількість яких сягала 50—60 чоловік. В окремій хаті

примірявся одяг (переважно переодягались під старих людей), робились косметичні «операції», випробовувалась атрибутика.

З настанням вечора парубоцький гурт у повному складі з музикою (у 20-і та в наступні роки нею була духова) під звуки маршу вирушав у путь. Позад нього на певній відстані товпилася ватага підлітків та дітей, які із заздрістю ловили кожен рух, кожне слово, кожен жест маланкарів. Через кілька років вони продовжать традицію односельчан. «Трупа» поспішала насамперед до найшановніших і впливових людей села (урядника, старости, фельдшера, аптекаря тощо).

Але основною метою парубків було показати своє мистецтво в оселі кожної дівчини. Одначе маланкували не лише дорослих юнок, як це практикувалось під час колядування, а й дівчат-підлітків, що для них та їхніх батьків було досить престижно. Адже це свідчило про те, що в сім'ї зростає дівчина і незабаром вона поповнить молодіжне товариство.

Під звуки музики невгамовний похід прямував селом. За переказами учасників і очевидців видовища, попереду гурту йшло двоє з ліхтарями. Як правило, вони переодягались у форму жандармів — «щоб попросити у господарів дозволу прийняти Маланку у хаті». Під вікном лунав бадьорий голос: «Чи хочете ви приймити Маланку?» Як правило, господар відповідав згодою. Однак були й такі випадки, коли їм відмовляли. Мотивувалося це образами, що заподіяли парубки дочці.

Про згоду господарів посланець відразу ж повідомляв гурт, який прямував вулицею. Одержавши приємне повідомлення, парубки підходили до вікна хати і виконували пісню про Маланку.

Ой чинчику-васильчику,
Посію тебе в городчику[1].
Буду я тебе шанувати,
На день три рази поливати.
На день три рази поливати,
В неділю рано зривати.
В неділю рано зривати,
За русу косу затикати.
За русу косу затикати,
Та все на хлопців поглядати.
Ой ви, хлопці, славні молодці,
Приміть Маланку до себе в гості.
Наша Маланка до танців охоча,
На ній сорочка парубоча.
Наша Маланка миски мила,
Тоненький фартух замочила.
Ой повій, вітре буйнесенький,
Висуши фартух тонесенький.
Ой повій, вітре, дужче буйного,
Висуши фартух краще нового.
Наша Маланка гарна й весела,
Нема такої — зійди всі села.
Гріх подивитись поганим оком,
Будьте здорові! З Новим роком!

Дещо подібна пісня виконувалась під час театралізованої вистави у деяких місцях і на Буковині. Це ще раз підтверджує, що з цього регіону обряд прийшов у подільські села Подністров'я.

Нагадування в тексті про те, що на Маланці «сорочка парубоча» свідчить, що її роль виконує парубок. В усьому ж іншому ця персона відтворена у жартівливому плані:

Наша Маланка — не робоча,
На ній сорочка парубоча...
Люди йдуть на жнива,
А Маланка — на пива!
Люди ідуть з серпами,
А Маланка з шклянками!
Люди нажали по сім кіп,
А Маланка — один сніп!
Пішла Маланка на містечко,
Купила собі пасьменечко,
Пряла вона від кур до кур,
Напряла починків — один гур!
Дала кицькам мотати,
Кицьки взяли — втікати!
Збіглися люди дзвонити,
Кицьку з починком ловити!
А ловили — не зловили,
Нашу Маланку похвалили.

Пісню, яку виконували учасники дівочої «Дністровської Меланки» в іншому регіоні Подністров'я, подібного до студеницького варіанту, є друга частина:

Наша Маланка у Дністрі була,
У Дністрі була, дністровую
воду пила,
На камені ноги мила,
Білий хвартух замочила.
— Повій, вітре буйнесенький,
Висуши хвартух тонесенький!
Повій, вітре, туди—сюди,
Висуши хвартух межи люди!
Повій, вітре, на болото,
Висуши хвартух, як золото!
Повій, вітре, на дубині,
Висуши хвартух на дівчині!

[1] Кожен другий рядок повторюється двічі.

Звичайно, церква не заохочувала такі театралізовані вистави, як Маланка, водночас і не забороняла їх. Однак священик кожного року застерігав, щоб ні в якому разі не виконувались релігійні пісні.

До хати, в яку мав зайти гурт, крім домашніх, нерідко збирались родичі, а також приходили й сусіди, щоб помилуватись Маланкою. Оселя враз наповнювалась веселим гамором. Кожна категорія учасників виконувала свою функцію. Скажімо, козак галопом «в'їжджав» «на коні» й хвацько виконував танець. Тут же появлялись старезні «діди» й вигукували:

— Пустіть до хати, щоб загріти п'яти (показували свої подерті чоботи).

— Пустіть до печі, щоб загріти плечі (скидали з себе подерту одежину і притуляючись до неї спиною).

— Пустіть до груби, щоб загріти зуби (бігли до грубки, притуляючись до неї ротом).

За ними у чорних капелюхах, червоних та синіх сорочках, широких поясах, з розкішними бородами і довгим волоссям, люльками в зубах вривалися «цигани» і, вимахуючи молотками, кували сокири, сапи, ножі. Хтось із них, захопивши із тину глечик, наповнив його попелом, ставив на «кувадло», кімната враз наповнювалась штучним димом. Звичайно, подібні витівки влаштовувались не часто. Таке «цигани» дозволяли там, де не було господаря або ж він не користувався у парубків авторитетом.

Все тут імітувало бурхливе життя циганського табору. Спостерігаючи за діями незвичайних гостей, малі діти несамовито верещали. Матерям потрібно було докладати чимало зусиль, щоб заспокоїти перелякану малечу. Тим часом їхня «циганка» продавала «товар», а інша — віщувала щасливу долю дочці. Циганська дітвора виконувала танець, вимагаючи за це винагороду.

Особливим колоритом відрізнялась сцена із життя єврейського населення, яке здавна проживало у містечку. За переказами старожилів, у дореволюційний час тут нараховувалось близько трьохсот сімей. «Торгівці» були одягнуті у свій національний одяг. Вони пропонували присутнім свої послуги, здійснюючи торгові операції, що досить вдало відбивало колорит жителів містечка, з якими селяни мали давні і дружні стосунки. Інші з'являлись із кошиками, наповненими курами. Виконавці вдало копіювали манери конкретних людей. Так, великий інтерес у глядачів викликала поява двох «жидів» (один — досить низького росту, а другий навпаки — високого), в яких присутні безпомилково впізнавали типових мешканців містечка єврейської національності. Старожили й досі згадують майстерне виконання цих ролей сільськими артистами-самородками В. Костанчуком і В. Чепелюком.

Не обходилось, звичайно, і без «лікаря» з обценьками, котрий охочий виривати «хворого» зуба, і невдаху «бабу»-прядку з веретеном, що разом із старезним «дідом» пішли в танок, та інші сценки, які відтворювали життя панів (як правило, польської національності), жандармів, запорозьких та кубанських козаків, один з яких обов'язково був «на коні».

Однак найбажанішою була поява Маланки — типової української жінки-подолянки середніх років. Одяг на ній був святковий — червоний кожух, чоботи, хустина, спідниця, фартух. Кожен намагався впізнати виконавця головної ролі. Маланка радувала всіх лагідними посмішками, жвавим підморгуванням і обов'язковим танцем з «дідом».

Завершальною сценою був танець парубка з дівчиною — дочкою господаря оселі. Для дівчат-підлітків це був своєрідний вихід у жадане товариство молоді. Господарі та їхня донька сприймали відвідини парубків як повагу і честь для їхньої родини і відповідно віддячували горіхами, горілкою та грішми. Як правило, вручали 50 копійок, рідше — карбованець, а щонайбільше — три. На той час це була чимала сума (скажімо, у 20-і роки пуд пшениці коштував карбованець). Все

зароблене, в основному гроші та горілка, використовувалось для організації вечорниць.

Після того, як у церкві загорялось світло і починалася ранкова служба, вистава тимчасово припинялась, а вдень знову продовжувалась аж до пізнього вечора. Завершивши маланкування, учасники дійства збиралися в окремій хаті й за святковим столом обговорювали свої виступи. То була форма колективного спілкування, почуття молодості, краси, дружби і юнацької вірності. А потім ще довго в селі згадували й аналізували це видовище.

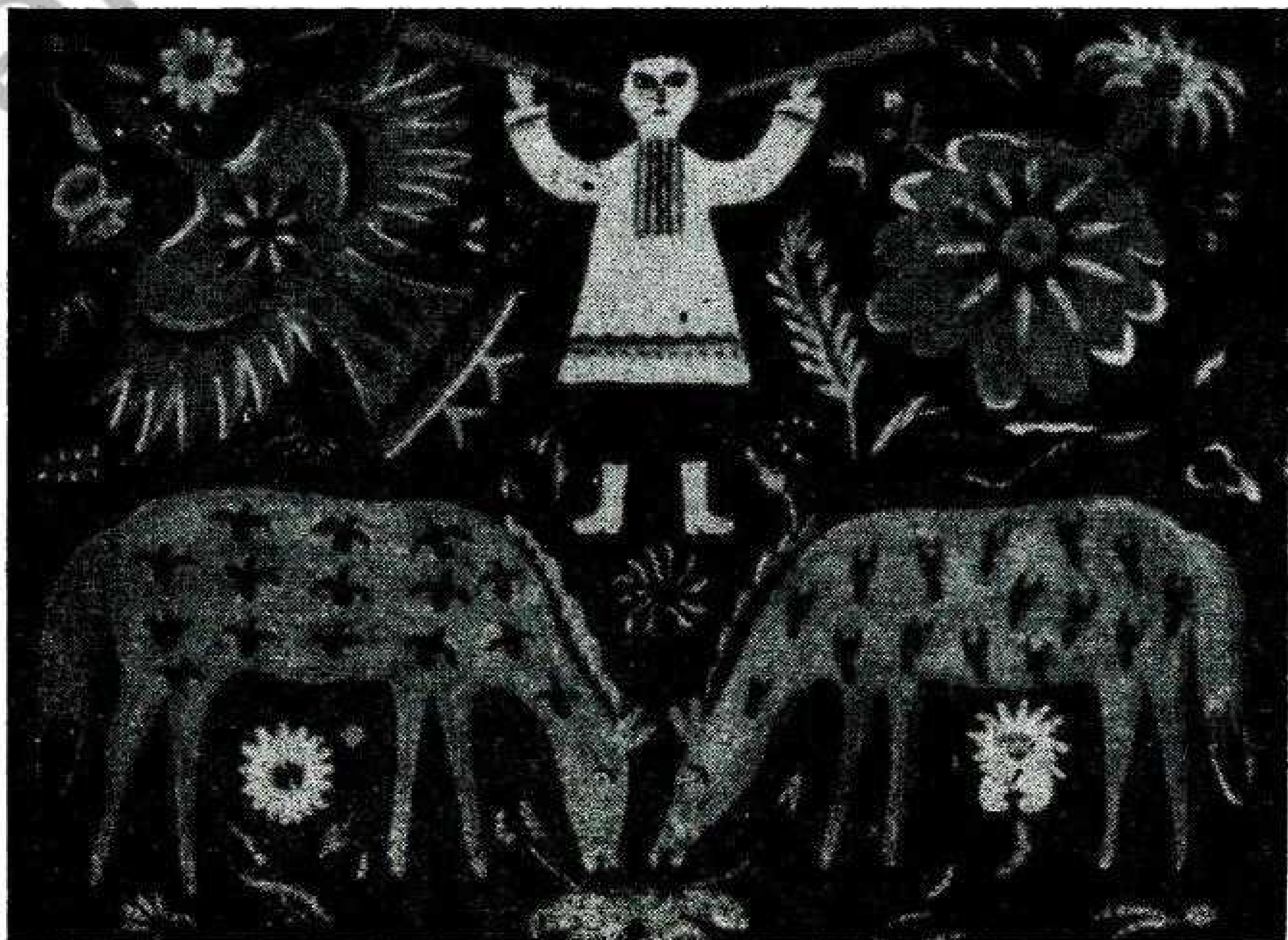
Традиція проводити у селі Маланку збереглась у пореволюційні роки ненадовго. Згодом органи влади, як і повсюдно, повели лінію на ліквідацію традиційної культури. Так, 13 січня 1928 року вечірньою порою Маланка вирушила у похід. Однак, як стверджують старожили, у селі парубоцький гурт був перехоплений прикордонниками (село знаходилось на державному кордоні з Румунією) і приконвойований до клубу. Начальник застави особисто наказав усім учасникам дійства негайно здати одяг і всі атрибути.

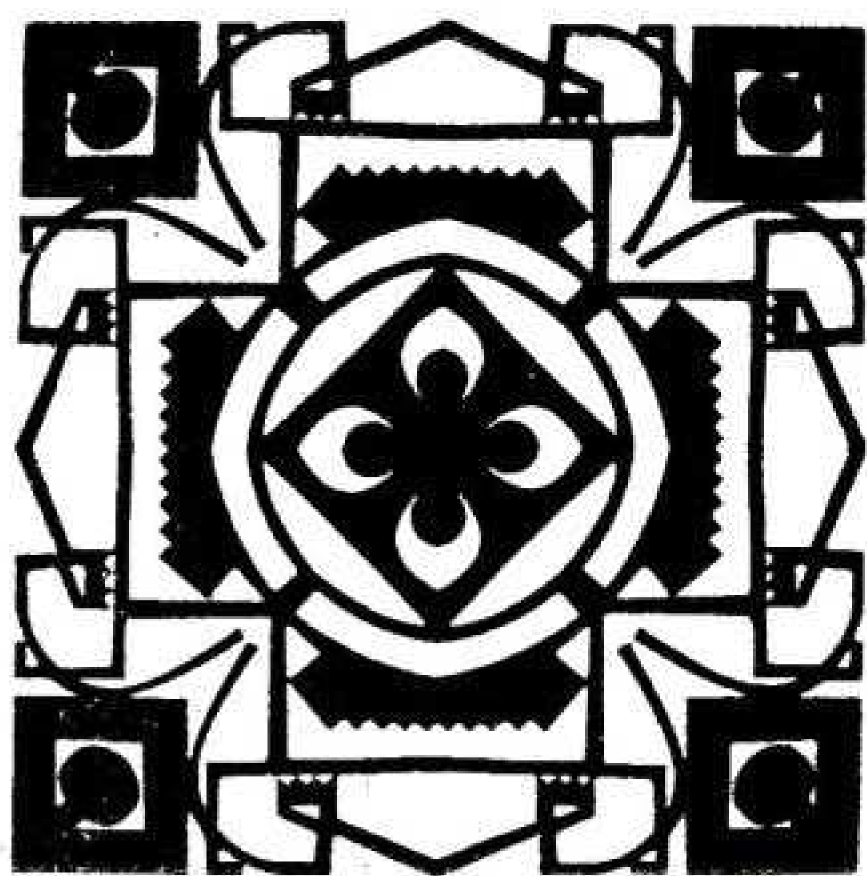
У повоєнний час робилися спроби відродити народну традицію. Щоправда, помітно зменшилась кількість учасників, ролей і сценок. Відрізнялась Студеницька Маланка від багатьох інших місцевостях на півдні Поділля. Але згодом її знову заборонила місцева радянська влада. Нині традиція поновлюється.

Театралізована вистава Маланка залишила глибокий і світлий спомин у колишніх жителів села. З настанням довгих зимових вечорів вона переповідалась дідусями і бабусями своїм онукам. І в наш час, коли наближається це свято, у пам'яті старожилів оживає яскраве і барвисте видовище Маланки. З таких багатьох розповідей і з'явилася ця стаття. Переважно записи зроблено з вуст учасника вистав у другій половині 20-х років, вчителя-пенсіонера, мого батька 84-річного Гаврищука Петра Васильовича, який після затоплення території колишнього села мешкає у Кам'янці-Подільському. Залишається сказати, що і я неодноразово був свідком театралізованої вистави Маланка у Студениці у післявоєнні роки.

Анатолій ГАВРИЩУК

Кам'янець-Подільський





НАРОДНІ ТАЛАНТИ

СТАТУС НАРОДНИХ МУЗИК ТУРКІВЩИНИ

(На матеріалах фольклорних експедицій)

У даній статті хотілося бодай фрагментарно окреслити соціологічні та психологічні умови формування традиційного бойківського музиканта, принципи підбору виконавців в інструментальні ансамблі, ставлення односельчан до музикантів, норми матеріальної винагороди за гру на весіллях, забавах, вечірках тощо.

Фольклорні експедиції на Турківщину показали, що з давніх часів музикантами переважно були вихідці із незаможних сімей, тоді як серед заможних, званих «шляхтичами», що мали більше землі і кращі хати, такі мистецькі професії не культивувалися. Справжніми народними музиками ставали ті, хто з раннього дитинства виявляв добрі музичні здібності, волю, настирливе бажання оволодіти грою на скрипці, цимбалах, пищавці тощо. Такі якості характеру проявляли переважно діти спадкоємних музикантів, у сім'ях яких музика була їх гордістю. Серед родинних музик назвемо цимбаліста Миколу Юрковича Тяшкуна (1893—1940 рр.), скрипаля і цимбаліста Василя Миколайовича Тяшкуна, а також родину Чижевичів. Зазначимо, що серед рідні Тяшкунів були не лише талановиті музиканти, але й чудові танцюристи («танцери»). Висока майстерність хореографічного мистецтва Тяшкунів виявлялась у тому, що вони під час танцю могли зупинити гру музик і продемонструвати глядачам всю композицію того чи іншого танцю. Такими «танцерами» були Юрко Андрійович та Михайло Юркович Тяшкуни.

Кращі сільські скрипалі не брали чужих дітей на навчання. Своїх же дітей вони могли навчати грі на інструменті лише за умови, що діти самі виявляли бажання та інтерес до скрипки, а також тоді, коли навчання легко давалося. Досвідчений скрипаль не брав сина у весільний ансамбль доти, доки той добре не оволодіє грою на інструменті. Шляхом до набуття початківцем навичок гри на скрипці чи цимбалах, збагачення репертуару, було постійне музикування на молодіжних забавах, іграх, вечірках. Якщо такий музикант практикувався протягом декількох років, і ставав знаним серед односельців, то його і запрошували грати на весіллях. Віддячували музиці тютюном, частуванням горілкою, рідше — грошима тощо.

Критерієм оцінки професійного рівня скрипаля було те, як швидко він відтворить на інструменті почуту пісню чи коломийку. Як правило, на весіллі такого «музику» кожний гість — замовник музики — пригощав чаркою горілки. Перший скрипаль («музика», «пан веселовський», «старший музикант»), якщо включав у свою капелу сина, то доручав йому виконувати партію 2-ї скрипки, тобто «турувати». Переважно басом, бубеном володіли виконавці-любителі, і кращих з них підбирали для своїх капел старші музиканти. Умовами для підбору старшим музикантом «базистого», «бубнистого», «цимбалистого» в капелу були вечірки. Саме на вечірках, де забавлялися, жартували, співали, музикували, кожний із учасників гуляння вільно проявляв свій талант і уміння, завдяки чому у таких обставинах легко можна було підібрати музиканта для гри у весільні капели. Траплялося на «Вечірках» і таке: коли хтось із співачок гарно співав чи з музикантів грав «убертанку», то його іменем називали виконаний танець. Ось чому в пам'яті людей досі зберігаються мелодії («арії»), які названі іменем доброго скрипаля, як наприклад: «Фуштикова», «Лацкова», «Мойсеєва» — «грайки». За гру на весіллі музикам платили грошима. Половину із загальної суми забирав старший музи-

кант, а решту він розподіляв між іншими виконавцями. Окрім горілки (с. Либохора), дарували сорочку чи хустину.

У селах Турківщини музикантів поважають, вони завжди мають багато друзів і про них складають коломийки. Наприклад:

Ой скрипочки із липочки, струни з прядівниці.
Як заграют коло столу, чути до полиці.
Віддала ня моя мама за цимбалістого.
Цимбали ся поламали, що ж мені з того.
Цимбали з печи спали, бубен покотився.
Коби було файне дівча, то би м притулився.
Цимбалистий із базистом хотілися бити.
Та цимбалистий базистого хотів задавити.

(Зап. від Василя Миколайовича Тяшкуна, 1927 р. народження, цимбаліста).

Часто весільні гості, коли сердиті на «музик», співають:

А я прийшов на весілля, ци грают музики?
А музики пувпинали в капусту язики.

(Зап. від Івана Дмитровича Надича, с. Либохора)

У бойківських музик гра на скрипці чи на цимбалах була не основним заробітком, а побічним. Базовим засобом до життя музикантів залишалося господарство. Окрім цього, музиканти були і є майстрами на всі руки, а саме столярами, бондарями, будівничими тощо.

У бойківських селах виконавцями на скрипці, цимбалах, басі були місцеві жителі українського походження. Не місцеві, зокрема євреї, грали на скрипці, кларнеті, бубоні, тарелі. Місцеві музиканти в інструментальних ансамблях обов'язково повинні поєднувати майстерну гру на скрипці з вмінням співати. Сільські євреї запрошували на весілля міських музикантів-євреїв, які грали по нотах. Бойківські музики не жили за рахунок ансамблювання на весіллях, тоді як циганські музики, навпаки, забезпечували себе заробітками від музикування. Як правило, 2-й скрипаль («туристий»), окрім свого інструмента, обізнаний з грою на басі, пищавці, дримбі. Зразком такого «музики» у с. Карпатському був Олексій Дуран, 1916 року народження.

Початківці-скрипалі навчалися грати на саморобних скрипках, а з часом, коли переконувалися, що здобувають успіхи у грі і в перспективі стануть музикантами, на зароблені гроші купували справжні інструменти. Основним шляхом оволодіння скрипкою є безпосереднє спостереження за грою старших музикантів і слухання їх репертуару. І дотепер у бойків залишилось ставлення до скрипки як до інструмента з ознаками магії. Так, Дмитро Шомак з с. Турів розповів, що «скрипку видумав злий дух». Бог зігнав за гріхи на небі злого духа і той, не маючи, що робити на землі, створив музику. Пізніше бог йому заборонив грати, і музика розійшлася по людях.». Зауважимо, що поняття музика у даному випадку ототожнюється зі скрипкою.

Відомим скрипалем на всю Турківщину був Іван Михайлович Ігнатищ (1885—1965 рр.), а його спадкоємцем став син Василь Іванович Ігнатищ, 1934 року народження з с. Либохори. Із знаних музикантів-цимбалістів назвемо Василя Миколайовича Тяшкуна, 1927 р. народження, с. Комарників. З молодої генерації музик вкажимо Василя Василевича Тяшкуна (скрипаль), 1966 р. народження.

Окрім музикантів-виконавців, бойки мають і своїх майстрів по виготовленню музичних інструментів. Назвемо декого із старшого покоління: 1. Микола Олексійович Середич, 1914 року народження, с. Нижня Котівка (майстер цимбал, баса); 2. Михайло Степанович Гема, 1896 року народження, с. Нижній Турів (бас); 3. Яків Федорович Мандз'як, 1905 року народження, с. Верхній Турів (трембіта); 4. Василь Іванович Катун, 1906 року народження, с. Либохора (пищавка).

Із середньої генерації: Йосип Миколайович Гусак, 1934 року народження, с. Нижнє Висоцьке (пищавка).

У подальшій роботі над темою необхідно зосередити увагу на таких питаннях, як фіксація анекдотів, оповідань, пісень та приказок, а також мови спілкування музикантів, що характеризуватимуть побут і світогляд бойківських народних виконавців.

Богдан ЯРЕМКО

Рівне

З давніх давен на Полтавщині різьбою по дереву прикрашали різноманітні речі та предмети домашнього вжитку. В XIX і на початку XX століть цей край був одним з основних осередків художньої обробки дерева. Зіньківські майстри славилися оригінальною різьбою ложок, кременчуцькі — ярм і хомутів, в Устивиці, Великих Будищах та Яреськах вигадливо декорували форми для пряників-медяників, святкового вигляду набирали вози і сани у миргородських умільців.

Наприкінці XIX—XX століть мистецтво народних майстрів розвивають відомі спеціалісти, такі як Федот та Прокіп Юхименки з села Великі Будища Диканського району, пізніше з'являються імена Якова Халабудного, Василя Гарбуза та інших.

Брати Юхименки були видатними майстрами скульптурного різьблення. Їхні твори зберігаються в Полтавському краєзнавчому музеї. Майже весь палац Кочубея в Диканці прикрашали різьблені меблі роботи Юхименків. Багато таких меблів виконали вони і поміщикам Хрульову та Іловайському.

В 1911 році земство організувало в Полтаві столярно-різьбярську майстерню, в якій працювали народні різьбярі. Вибори цієї майстерні експонувалися на міжнародній виставці в Турині в Італії 1911 року, де були відзначені золотою медаллю. В цій майстерні робили спроби відродити українські народні дерев'яні меблі. Кращі зразки були показані на Всеросійській виставці в Києві 1913 року і також відзначені золотою медаллю.

З 1912 року в Полтавській майстерні працював і Василь Степанович Гарбуз (1882—1972) — видатний майстер плоского тригранно-виїмчастого орнаментального різьблення. Він велику увагу приділяв формі своїх виробів — поличок, скриньок, ножів для розрізування сторінок тощо. Орнаментальні композиції в його творах завжди органічно поєднувалися з формою виробів. У 50-х роках цьому талановитому майстру було присвоєно почесне звання «Заслужений майстер народної творчості».

Яків Романович Халабудний (1897—1949) — майстер, якого більше приваблювала скульптура. Він створював оригінальні казкові, анімалістичні композиції. Цінні твори різьбяра Якова Олександровича Усика (1872—1961) з Миргорода, який є автором ряду портретів Т. Шевченка, М. Гоголя, М. Горького, К. Соломахи та орнаментованих тарілей тощо.

В 1924 році працівники майстерні Укрлісгоспу під керівництвом Полтавського різьбяра В. С. Гарбуза виконали для ВУЦВК в Харкові різьблені меблі. В 30-х роках на Полтавщині продовжують працювати визнані майстри: Я. Халабудний, П. Юхименко, В. Гарбуз, І. Коваль, В. Голуб, П. Довгаль та інші, твори яких в 1936 році експонувалися на Всеукраїнській виставці народного мистецтва в Києві, а в 1937 — на міжнародній виставці в Парижі, де завоювали золоті медалі.

З 40—50-х років нашого століття на зміну прийшли такі майстри художньої різьби по дереву, як Василь Семенович Кваша (1917—1987) з м. Миргорода. Уроки мистецтва художньої різьби він брав у відомого майстра, автора багатьох портретів, тематичних композицій — миргородця Я. О. Усика. Навчався він також і в О. Г. Сластіона, відомого художника, етнографа та мистецтвознавця. В. С. Кваша — автор багатьох історичних портретів діячів та письменників — Т. Шевченка, Д. Апостола, Б. Хмельницького, Г. Сковороди, О. Пушкіна, М. Гоголя та ін. Серед його творчих робіт і тематичні пласти за творами великого Кобзаря: «Мені тринадцятий минало», «Катерина», «Причинна» тощо. Виготовляв він також речі домашнього вжитку і тематичні декоративні тарілі, наприклад «Сорочинський ярмарок».

Ім'я талановитого майстра художньої обробки дерева з м. Кременчука Валентина Кузьмича Нагнибіди (1929—1985) свого часу було відоме на Полтавщині та за її межами. Багато років він працював у різьбярському цеху Кременчуцького лісгоспзагу. Серед його робіт викликають естетичну насолоду орнаментальні тарілі, а також полтавські ковші, кухлі, баклаги, сувенірні скрині. В них поєднані висока мистецька краса, хвилююча лірика орнаментів. Роботи В. К. Нагнибіди експонувалися поряд з творами відомого різьбяра з Полтавщини В. С. Гарбуза.

Серед його учнів нині широко відомі талановиті сучасні майстри художньої обробки дерева М. В. Переверзіна, Г. П. Галь, М. Г. Зацеркляний (м. Кременчук), О. М. Олешко (м. Полтава), які перейняли від старшого покоління давні мистецькі традиції, наповнили їх новим змістом.

Значну роль у збереженні традицій народного мистецтва відіграють народні художні промисли на Опішнянському заводі «Художній керамік», Хомутецькій фабриці

по виготовленню виробів з рогу, у Миргородському та Кременчуцькому лісгоспзагах, фабриці художніх виробів у Решетилівці, Чорнухинській фабриці по виготовленню виробів з рогози та ін. На цих підприємствах працюють відомі майстри, лауреати та дипломати багатьох фестивалів народної творчості та виставок. Багато з них мають звання «Заслужений майстер народної творчості». Велику систематичну роботу по виявленню майстрів і народних умільців веде Полтавський обласний науково-методичний центр народної творчості і культурно-освітньої роботи.

Нині в області зареєстровано понад 300 майстрів декоративно-прикладного мистецтва, які своєю творчістю сприяють розквіту народного мистецтва Полтавщини. Розвитку традиційних народних промислів допомагають впроваджені обласним науково-методичним центром народної творчості масові заходи «День міста», «День гончара», «Свято народної творчості на Сорочинському ярмарку», Шевченківське та інші свята, а також обласні та республіканські тематичні й персональні виставки.

Серед майстрів сучасної різьби по дереву назовемо майстра народної творчості Олександра Макаровича Олешка (1938 р. народження) з м. Полтави. Значний вплив на його вироби мають роботи заслужених майстрів народної творчості України В. С. Гарбуза та В. К. Нагнибіди. Саме завдяки їм орнаментальні мотиви та різьблені форми О. М. Олешка набули полтавського колориту. Майстер створює серію «Мій сучасник», куди ввійшли портрети заслужених майстрів народної творчості В. К. Нагнибіди, Г. Н. Пошивайла. В його доробку портрети Тараса Шевченка, Панаса Мирного, Григорія Сковороди, декоративні тарілі, тематичні панно та ін. Експонує роботи на виставках з 1965 року.

Серед полтавських майстрів художньої різьби по дереву своєрідністю відзначаються і твори Валерія Івановича Дереги (1947 р. народження). Це художник з широким творчим діапазоном. Основу творчості Валерія Івановича складають народні мотиви, сюжети народних українських пісень та прислів'я.

Твори з м. Кременчуга Миколи Григоровича Зацерквяного (1942 р. народження), здобули визнання не лише в нашій країні, а й за кордоном. У 1969 році він вперше взяв участь в обласній художній виставці. Невтомний пошук прекрасного в молодого різьбяра розпочався після знайомства із заслуженими майстрами народної творчості України В. К. Нагнибідою і В. С. Гарбузом, які навчили молодого аматора традиційним прийомам різьби по дереву — основним мотивам тригранно-виїмчастої різьби. Серед численних робіт майстра вжиткові речі: ковші, ложки, сільниці, баклаги, скриньки, полиці, мисники, вішалки, стільці, пряникові дошки, дитячі іграшки. Багато років М. Г. Зацеркляний працює в різьбярському цеху Кременчуцького лісгоспзагу, де його руками виконано чимало творів декоративно-ужиткового мистецтва. Бездоганне відчуття матеріалу, тонкий смак і віртуозна техніка — характерні риси творчої манери майстра. Талановитий різьбяр неодноразово представляв Полтавщину на святах народної творчості, був учасником днів Полтавщини в Музеї народної архітектури і побуту України тощо.

Значне місце на виставках завжди займають художня різьба та розпис по дереву кременчужан братів Лукіних — Юрія Вікторовича і Сергія Вікторовича. Юрій Вікторович (1936 р. народження) технік-конструктор за фахом розпочав творчий шлях у 1969 році. Його художня різьба по дереву — є основою для творчого процесу. Кухонні дошки, тарілі, ковші та інші побутові вироби він прикрашає декоративним розписом. В основу композиції Юрій Вікторович бере квітку, від якої розгалужуються листя, бутони, невеликі квіточки. На плоских формах орнамент формується повторенням кількох декоративних елементів так, щоб розпис завжди відповідав функції предмета.

Своєрідна творча манера притаманна Сергію Вікторовичу, який бере участь у виставках з 1987 року. Вироби майстра прикрашені переважно тригранно-виїмчастою різьбою. Численні засоби композиційного розташування роблять орнаментику різноманітною, багатою.

«Піснею у дереві» називають роботи заслуженого майстра народної творчості України Марії Василівни Переверзіної (1937 р. народження), працівника сувенірного цеху Кременчуцького лісгоспзагу. Її вироби неодноразово експонувалися в найпрестижніших виставочних залах нашої України й завжди здобували високу оцінку професіоналів і шанувальників різьблення на дереві. Були її твори у Болгарії і Польщі, Фінляндії і Японії.

В останні роки особливо повно розкрилися таланти молодих різьбярів з м. Кременчука Віктора Михайловича Кривича і Григорія Миколайовича Дзюби, які продовжують кращі традиції кременчуцької школи художньої різьби по дереву.

Творчий пошук Віктора Михайловича (1953 р. народження) починався з ретельного вивчення традицій. В різьбленні по дереву він знайшов свій власний шлях. Нині цей майстер відкриває обрії мистецтва учням.

Роботи талановитого майстра Григорія Миколайовича Дзюби (1957 р. народження) — декоративні кухлі, ложки, тарілі — також ще раз підтверджують, що не міліє народне джерело Полтавщини.

Вироби різьбяра з м. Миргорода Івана Андрійовича Пазинича (1917 р. народження) є шедеврами народного мистецтва: сільнички, ложки, ковганки і кухонні дошки, декоративні і тематичні тарілі свічники, їм притаманні глибокі національні художні традиції українського різьбярства. Діапазон майстра дуже широкий. В його творчому доробку багато портретів, зокрема Т. Г. Шевченка та М. В. Гоголя. Значне місце відводиться (як і в творах В. С. Кваші) текстовому матеріалу. Тексти не лише розкривають зміст, а й становлять з рельєфом єдине декоративне ціле. Не відбувається жодного обласного свята без участі цього майстра.

Аматор Микола Григорович Болюта (1924 р. народження) із станції Сагайдак Шишацького району працює з нетрадиційній для Полтавщини техніці інкрустації деревом по дереву. Техніка ця дуже складна і вимагає від майстра володіння широким асортиментом різних порід дерева, гострого ока та досконалого художнього чуття.

Вагомий внесок у розвиток художньої різьби по дереву зробив майстер з Семенівки Віктор Іванович Шеремет (1925 р. народження). Він створює рельєфні портрети відомих письменників, поетів, митців та людей праці, наслідуючи Я. О. Усика. Серед його творів барельєфні портрети О. С. Пушкіна, М. В. Гоголя, а також круглі скульптури Т. Г. Шевченка, М. С. Щепкіна і багатьох інших діячів.

Багато на Полтавщині талановитих людей, які захоплюються різними видами народної творчості, серед яких художня різьба — одне з найцікавіших досягнень в українському народному мистецтві. В цій роботі згадано лише тих майстрів і аматорів, чиї твори часто експонуються на виставках, організованих обласним науково-методичним центром народної творчості та культурно-освітньої роботи. Вони зробили багато для розвитку традиційного мистецтва — художнього різьблення по дереву, а завдяки таланту своїми творами помітно впливають на цілі регіональні колективи майстрів, на формування локальних шкіл Полтавщини.

Анатолій КОВАЛЕНКО

Полтава



ГЛИНЯНА ІГРАШКА ОЛЬГИ ШИЯН

Живе в Одесі чудова майстриня традиційної народної глиняної іграшки, вироби якої експонувалися на міжнародних виставках та знаходяться в багатьох світових музеях.

Питання про творчу спадщину Ольги Шиян особливо на часі саме сьогодні, коли розпочався незворотний процес національного відродження.

З дитинства Ольгу привчали до праці. Її батько — з діда-прадіда гончар, для ярмарку робив миски, жаровні тощо. Цим ремеслом займався восени, щоб основній селянській роботі не заважало. До тонкого дзвону його горщиків і горняток вона звикла з дитинства. «Багато секретів знав батько,— згадує Ольга Галактіонівна,— де і як треба глину відшукати, як виріб випалити, полудити».

Люблять і цінують у народі гончарні вироби, однак тепер усе рідше на селі зустрічаються гончарі. Чому? Може, нема де цій майстерності навчитися? Нині нема народних ярмарків, а отже — і народних промислів: вимерли вони разом з ними. В Одесі Шиян живе поруч з колишньою Ярмарковою площею на Пересипу, але від цього ярмарку одна назва й лишилася. А ще в 50-і роки тут можна було іграшками торгувати, не кажучи про все інше. От і виникає думка: чи не можна цих ремесел, що зникають, навчати в Одеському художньому училищі? Ольга Шиян каже, що спроби такі робилися і раніше. Завдяки одній з них вона й вижила у голодні тридцяті роки. При Художньому Інституті була своя гончарня, де видавали, як і зараз, талони на різні товари, де життя було трішечки ситнішим. З цього приводу вона розповідає: «Шкода, що так нікому й не передала своєї майстерності... Наприкінці 1990 року знову побувала в Одеському училищі на відкритому уроці з «народного орнаменту». Тепер починаю розуміти основну причину моєї, а точніше — нашої спільної невдачі. Адже я сама, перш ніж почати ліпити і обпалювати іграшки, навчилася співати українських народних пісень, вишивати рушники, розмальовувати великодні «писанки». А мої одеські учні позбавлені всього цього».

Ось у чому таємниця іграшок-фігурок. Ольги Шиян. Адже в кожній з них це не лише якийсь конкретний образ, але й закодована інформація від попередніх поколінь. А «технологія» роботи дуже проста. Нема тут ніякої таємниці. Глина — місцева, червона, змішана з просіяним піском, дуже податлива. З неї все, що хочеться можна виліпити: від зайця зі скрипочкою до панночки у кокетливому капелюшку. Вона глину просушує в печі, потім товче, заливає окропом, витримує майже два дні, тільки помішує лопаткою. Опісля на підлозі розминає її босими ногами, камінці до найменшого вибирає, і так — поки глина не стане тягучою та в'язкою. Процес виготовлення іграшок простий. Від гірки жирної глини, викладеної на краю столу, відщипує невеличку грудочку, розминає в балабушок і складає «варенечком», щоб майбутня іграшка, порожниста зсередини, свистіла весело й заливчасто. Між іншим, від розміру «вареничка» залежить тон свистка: найменші, як солов'ї-розбійники... Потім — сушить і випалює.

Іграшки Ольги Шиян, які дивляться круглими, здивованими очима, викликають безліч асоціацій. Вони загадкові, наче скіфські чи половецькі баби. Мабуть, тому, що вона завжди розмовляла із скіфськими бабами, коли їх бачила. «Розмовляю і з іграшками, коли ліплю — каже майстриня.— Може, того й схожі вони чимось на скіфських баб... ...Оце, промовляю собі, шийку витягну, тепер голівку зліплю, ручки-ніжки примощу, вушка виліплю, пригладжу,— ось і буде білочка. А трісочкою проведу — тут і очка вона розкриє... От тільки пальцями своїми невдоволена, не такі спритні вони, як колись, та й шорсткими стали,— як не змочуй їх у воді, а сліди залишаються на глині. А це вже брак. Колись поверхня глиняна виходила з-під пальців шовкова. Та все одно вони мені подобаються».



Народна іграшка займає особливе місце в історії культури. Її виготовлення пов'язане із старовинним слов'янським святом — «свистухою», веселим, барвистим ярмарком з пронизливими звуками свистульок. Опішнянські звірята дуже характерні, і в цьому їх декоративна привабливість та своєрідність. Та, на жаль, так в Опішні вже не ліплять. Там працює невеликий завод художніх виробів. І хоч продукція його відома, але традиція, на наш погляд, загублена.

В Ольги Галактіоновни — все від природи, від народної традиції, відчуття глини, мудра простота народної естетики. Її іграшки викликають безліч асоціацій. Ольгу Шиян нічому і ніхто спеціально не вчив. Але ж у сім'ї — батько все життя крутив горщики, брат витягував з глини чайники-туляки і сотнями вишиковував на стільниці різноманітні свистульки. А жінки — від малого до старого — все це розмальовували. А наставав час — молодші самі за глину бралися. Батько визначав норму — сто штук. Зробиш — іди на річку Ворсклу купатися. Не зумієш — працюй. І ось тепер зроблені Ольгою Шиян вироби не надумані — традиційні свистульки-звірята: свинки, білочки, рибки, собаки. А є і зовсім незрозумілі чуда-юда, наче різдв'яні ряджені. В них вона, мабуть, намагалася передати саме те, що буяє, клекоче в описану Гоголем химерну ніч, пустотливі веселощі стародавньої Диканьки.

Дбайливе ставлення до національних традицій не суперечить сучасному побуту, навпаки, допомагає створити необхідний затишок і красу. Наші юні обдарування навіть за тих, застійних, часів цікавилися народною творчістю. І нехай не для більшості, а для меншості,— не байдужими були і Катерина Білокур, і Параска Хома, і Ольга Шиян. Та все ж таки надійшли благословенні часи. Свідченням цьому — новаторський, потрібний урок з народного орнаменту, проведений в Одеському художньому училищі.

На уроці були присутні гості. Викладач І. І. Козирод представив їх: «Оце, шановні молоді мої друзі, перед нами Ольга Галактіонівна Шиян, яка впродовж усього життя «бавиться» керамічною дрібною пластикою. Слухайте, научайтеся!». З великим зацікавленням слухали майстриню принишклі учні. Разом з нею ліпили з податливої глини кумедні іграшки. Стежили за пензлем народного орнаменталіста Миколи Притикіна,— витворювали на ватмані кольорові орнаменти. А місцевий вчитель-етнограф — Олександр Гаркавченко, розповідав народну символіку.

Іграшки, виготовлені під керівництвом бабусі Ольги, викликали захоплення. Не було таких, на жаль, у нашому дитинстві. Гірко зізнатися, що такий урок був першим. Та радісно, що він таки відбувся. Це лиш початок, але маємо тверду впевненість: крига скресла. Повертаємося до найдорожчого, і ми повинні це робити, а інакше — немає виправдання.

Вдячні господарі-учні, обдарували гостей квітами, й, хвилюючись, підсумовували почуте, побачене і зроблене. Запитали Ольгу Галактіонівну: «Чи не погодилися б Ви повернутися до Одеського художнього училища — якби запропонували?» Ольга Галактіонівна відповідає: «Прикро зізнаватися, але я давно про це мрію. Ніде правди діти — кожному хочеться і молодість згадати і сили свої вже немолоді, випробувати. Ніяких особистих вигод од викладання курсу народного орна-

менту мені не треба. Є тільки обов'язок, який завжди був і залишається для мене життям».

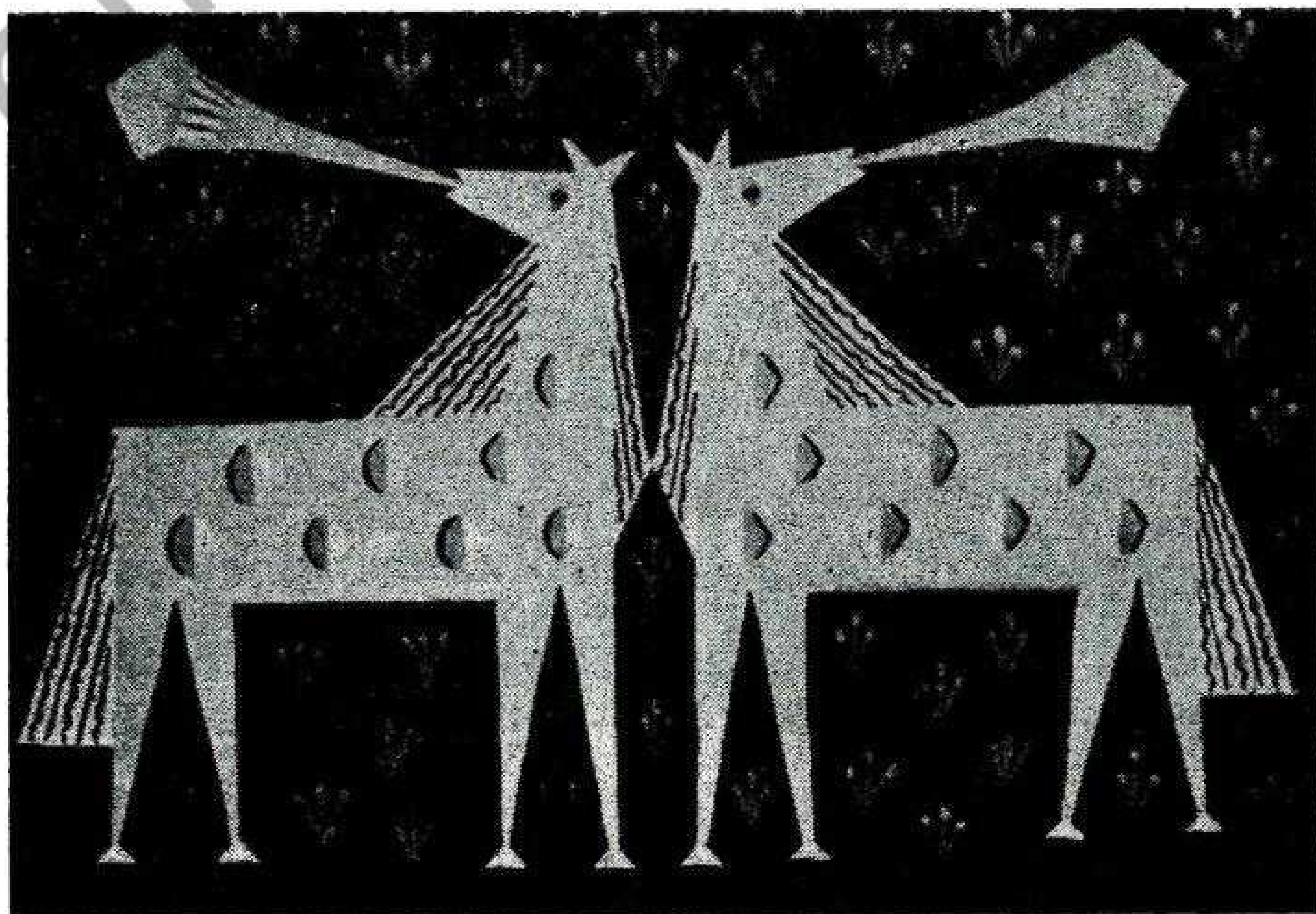
Предмет «Народний орнамент» лише кілька років як введений в програму училища. Але вся біда в тому, що «введення» відбулося тільки на папері. Кількість людей, які пройшли курс малювання у спеціальних школах, у нас продовжує збільшуватися, а рівень їх культури постійно знижується. Все біднішим стає не тільки словесний запас мови, а й художній образ національної культури.

Нещодавно в інтерв'ю журналу «Україна» випускниця Одеського художнього училища Людмила Мазур сказала: «В Одесі ми не чули про народний живопис і козака Мамая. Не чули про гончарство та вишивання, писанки й килими... Хто такі передвижники, імпресіоністи, фовісти,— знали, а що таке культура українського народу — ні! Нині нашою біблією в училищі став альбом «Українське народне мистецтво». Перша ластівка на весну відродження, вічності й святого — народного». Бо таки нелегко йому було, нашому народному мистецтву: і гончарні печі знищували, і висилали майстрів за що-небудь, і дошукувалися українського — не будь-якого! — буржуазного націоналізму в багатоколірних півнячих гребенях та мальвах тощо.

Народні іграшки Ольги Шиян — обереги духовного здоров'я людей. Ці пташки-звірята повертаються наче із зимівлі в заморських країнах до себе додому.

Сергій ШЕВЕЛЬОВ

Одеса





СЛОВО МОЛОДОГО ДОСЛІДНИКА

РІД РИЛЬСЬКИХ І СЕВЕРИН ГОЩИНСЬКИЙ

Невпинний потік життя віддаляє нас від подій минулого. Минає за роком рік, за поколінням — покоління. Наскільки незрима є мить людського життя взагалі, настільки ж відчутною є вона в межах певного роду чи родини, залишаючи свої сліди у життєписі.

Зупинимося на одному з епізодів життя Рильських, давнього українського роду, відомого ще з другої чверті XVII століття.

У цьому та наступному роках Україна святкуватиме три ювілеї, пов'язані з видатними діячами, які належали до цього роду,— 100-річчя Максима Тадейовича Рильського (1895—1964), 155-річчя від дня народження відомого українського просвітителя, члена Старої Київської громади, фольклориста, етнографа, економіста Тадея Розеславовича Рильського (1841—1902 рр.) та 115-річчя від дня народження відомого перекладача та культурного діяча Івана Тадейовича Рильського (1880—1933).

За довгі роки свого існування рід Рильських мав приязні і щирі стосунки з багатьма видатними діячами різних історичних епох (досить згадати відомого художника-краєзнавця Де ля Фліза, польського письменника-романтика Міхала Грабовського, визначного краєзнавця Едварда Руліковського, пізніше, за часів Тадея Рильського, великого польського поета Леонарда Совінського — він згадується і у слідчій справі Тадея Рильського — та багатьох інших). З часу подвижницької діяльності Тадея Рильського його рід до кінця своїх днів підтримував найдружніші і найтісніші стосунки з діячами українського національного відродження другої половини XIX століття — спочатку «хлопоманами», пізніше членами Старої Київської громади В. Антоновичем, у студентські роки корепетитором Тадея Рильського (1841—1902) та його молодшого брата, вірного товариша й однодумця Юзефа, трагічно загиблого в молоді роки (1842—1862), М. Лисенком, М. Старицьким, Б. Познанським, К. Михальчуком, П. Житецьким та багатьма іншими, яких доля звела в університетські роки (60-і рр. XIX ст.) — «славні роки обчеської свідомості й відродження українського національного почуття», як писав про них М. Лисенко. Їх об'єднала любов до рідного краю і спільна мрія до останку служити йому. Сини Тадея Рильського мали найтісніші і найширші знайомства з усіма молодими нащадками славних українських родин — Антоновичами, Косачами, Старицькими, Лисенками, Юркевичами та ін. Незважаючи на різний історичний час, у який вони жили, різні політичні погляди та суспільне становище, усіх їх об'єднувала в більшій чи меншій мірі любов до славного минулого України, до її духовних скарбів. Серед духовних скарбів українського народу особливе місце посідала народна творчість про часи Коліївщини. З цього погляду для дослідника ціка-

вим може стати факт перебування у родині Рильських видатного польського поета-романтика Северина Гощинського, автора славнозвісної поеми «Канівський замок», побудованої на народних легендах та переказах про Коліївщину.

Українською народною поезією овіяні сторінки творів багатьох майстрів слова минулого. Із щедрих скарбниць минулого народу України черпали не лише українські митці,— подих волі, незвичайна краса і своєрідність приваблювали до себе творчий дух письменників інших культур, особливо тих, хто народився і виріс в Україні. Серед них почесне місце посідає і видатний польський поет, представник української школи в польській літературі Северин Гощинський (1801—1876). Оцінюючи внесок поета в світову літературу, Іван Франко зазначав: «В історії всіх літератур світу, в цій величезній скарбниці духовного та естетичного розвитку людства, в різні критичні моменти з'являються одиниці, сильні тілом і духом, повні гарту та чоловічої сили постаті, немов вилиті з бронзи, які, проте, притягають до себе якимись невимовними чарами (...), що віють на нас (...) з глибини гарячих високих людських почувань»[1]. Саме до таких постатей, на думку Івана Франка, належить і Северин Гощинський — «герой духу», «поет-герой». Особливо важливою для розвитку української культури стала поява його поеми «Канівський замок» (1828), натхненої українськими народними легендами та переказами, піснями та віруваннями. Перебування поета у родині Рильських було за кілька років до написання поеми.

Детальніше розглянемо ту частину життя поета, яка передувала його появі в домі Рильських.

Северин Гощинський народився 4 листопада 1801 року в містечку Іллінцях на Поділлі. Родина Гощинських, як про те пише відома дослідниця творчості поета Я. Росновська, не була заможною, хоч і належала до давніх родів. Шляхетський рід Гощинських походив з Гощина Плоцького повіту, що також називався Госцінем. «Од початку XV ст. і до часів пруських (...) фігурували прізвища Гощинських, або Госцінських, у судових актах в Плоцьку». Батько поета народився, однак, у центрі Польщі, «напевне, та галузка роду не була маєтною»[2]... Як пише перший видавець творів Гощинського і перший його дослідник Зигмунт Василевський, «Северин Гощинський був сином Юзефа та Францішки з Гуровських, людей шляхтянського походження (...), але убогих»[3]. Прізвище Госцінських (Гощинських) знаходимо і в «Гербарі...» Каспра Несецького: «Гостинські герба Гризіма (...), стародавня родина». Далі перелічуються представники роду — «Ярослав з Гостиня... воєвода познанський (1343), Бартоломей, каштелян Накельський (1436), Францішек Гостинський, канонік познанський і його брат Єнджей (1626), котрі своє право на гостинський костьол відступили конгрегації Філіппа Нерія» та ін.[4].

Однак, як вказують дослідники, всемогутня доля вчинила жарт із родиною батька поета. Юзефа, потомка давнього шляхетського роду, що, за Зигмунтом Василевським, «у його середовищі мало своє значення»[5], але не могло приховати бідності, бачимо то слугою князя Ієроніма Сангушка, то писарем на гуральні у містечку Іллінцях на Поділлі, а вже його синові судилося чи не першому у польській літературі стати на захист знедолених селян-кріпаків, змальовуючи трагічні сторінки Коліївщини. Батько з родиною мусив переїжджати з місця на місце і так разом з переїздами у пам'яті хлопчика закарбувалися сценки з життя і краєвиди спочатку Іллінців, далі — південно-західної Волині (села Сьомаків біля Славути, Славути, Ізяслава, Межиріча), Нового Костянтинова, Вінниці, Умані. Із Сьомаків Северинові Гощинському запа-

[1] *Франко Іван.* Зібр. творів у 50-ти т.— Т. 27.— К., 1980.— С. 344.
[2] *Rosnowska, Janina.* Goszczyński. Opowiesc biograficzna.— Warszawa, 1977.— S. 7—8.
[3] *Wasilewski, Zygmunt.* Przedmowa. Seweryn Goszczyński // Dziela zbiorowe Seweryna Goszczyńskiego. Wydał Zygmunt Wasilewski.— Lwów.— Tom IV.— 1910—. S. 11.
[4] *Niesiecki, Kasper.* Herbarz polski Kaspra Niesieckiego S. I. powiekszony dodatkami z pozniejszych i wydany przez J. N. Bobrowicza.— Lipsk.— 1841.— S. 203.
[5] *Wasilewski, Zygmunt.* Przedmowa...— S. 11.

ла у пам'ять легенда про цвинтар («могилки») у Сьомаках — про церкву, що запала у землю (такі прадавні легенди ще й нині побутують на Волині у тих околицях). Коли прикласти вухо, можна почути дзвін. Хлопчик приймав легенду за правду: «Вірив з людьми і вірю, (...) біг таємно на цвинтар, прикладав вухо до могил, чи не почую дзвонів». З Межиріча від господині помешкання запам'ятав легенди про святого Юрія і змія та про те, що раз на рік худоба говорить між собою, з Нового Костянтинова — народні казки, що їх Северин Гощинський, за його спогадами, слухав у той час «без ліку».

Особливо багато легенд і переказів про гайдамаччину запало у душу молодого поета під час навчання в Умані. Невисоке батькове становище, убогість родини сприяли тому, що Северин знаходив товариство серед уманських селян та слуг при панських дворах більше, ніж серед уманської аристократії. «Жив з народом (...) як живе дитя, навчаючись всього, що чує, і все хоче чути і знати» [6]. Як пише Кость Арабажин, грунтуючись на спогадах випускників уманської василіянської школи, її учні на прогулянках співали українські пісні, почуті ще в рідних місцевостях, а також в околицях Умані [7].

У 1820 році, після вигнання через ідеологічний конфлікт з керівництвом з уманської школи, Северин Гощинський поїхав до Варшави, де став співробітником літературно-мистецького часопису «Ванда», що відіграв важливу роль у становленні польського романтизму. Потім поет повернувся в Україну, де до 1828 року вів напівмандрівне життя, перебуваючи то в свого приятеля Міхала Грабовського, то в садибах інших польських панів. Поет подорожував по маєтках своїх колишніх співучнів з Умані — Вацлава Пілявського (Самгородок), Фаустина Камінського (Водяне біля Шполи) та інших. У жовтні 1824 року він стає домашнім учителем у родині сквирського маршалка Теодора Рильського, навчаючи його малого сина Розеслава.

Ще у 1819 році, як свідчить Яніна Росновська, грунтуючись на спогадах Северина Гощинського про перебування поета в Корсуні, його увагу звернула на себе міфічна постать легендарного героя Мусія Вернигори, пов'язаного з часами Коліївщини і зокрема з Каневом. (Майже через 40 років по тому цю ж легенду запишуть у селі Македонах на Канівщині Володимир Антонович та Тадей Рильський, подорожуючи по Україні, вивчаючи звичаї та вірування рідного народу). У родині Рильських Северин Гощинський міг відшукати живого свідка подій Коліївщини — батька Теодора Рильського, Ромуальда. Навчаючись в школі отців-василіян в Умані, 14-літній хлопчик нещасливо потрапив у хвилю народного гніву, був спійманий гайдамаками і мав бути розстріляним. Але в останню хвилину, натхненний якоюсь вищою силою, став співати відому українську псальму «Пречистая Діво, Мати руського краю». Псальма так зворушила слухачів, що гайдамацький отаман заплакав і звелів відпустити хлопчика, а разом із ним і всіх в'язнів, що мали бути страчені. У цій розповіді, дослівно записаній з уст батька Теодором Рильським і опублікованій через багато років по тому вже правнуком Ромуальда Тадеєм Рильським, видатним діячем хвилі національного українського відродження у 2-й пол. XIX ст., особливо відчутним є трагізм подій Коліївщини, надзвичайно разючим контраст між страшним гнівом українського народу, доведеного до відчаю нелюдським знущанням польських панів, і його природним, звичайним милосердям. Характерний і сам тон сповіді — спокійний, без гніву і пристрасті. Як зазначав Тадей Рильський, коментуючи оповідь прадіда, «виклад ведеться з тим ступенем об'єктивності, що його тяжко було б передбачити у людини, життю якої загрожували такі події» [8]. Оповідь,

[6] Цит. за кн.: *Rosnowska, Janina.* Goszczyński...— S. 13.

[7] *Арабажин К.* Гощинскій Северин // Энциклопедическій словарь Брокгауза и Єфрона.— Т. 17.— СПб., 1893.— С. 464.

[8] *Рыльский Фаддей.* Рассказ современника о приключеніях с ним во время «Колінвщины» // Кіев. старина.— 1.— № 1.— С. 65.

записана Теодором Рильським, починається такими словами: «Одного разу особи, що були у домі моїх батьків, звернулись до мого вітця з проханням, аби він їм оповів про свої пригоди під час уманської різанини. Мій батько задовольнив їхнє прохання». Нам невідомо, для кого писався родинний переказ, кому він здався настільки цінним, що потребував запису. Але, безперечно, родинний переказ Рильських був відомим і Северинові Гощинському. Можливо, саме ця безсторонність викладу, об'єктивність оповіді Ромуальда Рильського також залишила свій слід у пам'яті поета і відбилась у його творі.

Невідомим залишається і те, хто порекомендував Гощинського у вчителі до Розеслава Рильського, сина сквирського маршалка. Не можна сказати, чи був це хтось із товаришів поета, зокрема відомий польський белетрист-романтик Міхал Грабовський (хоча, як зазначає відомий польський дослідник А. Зємба, Міхал Грабовський підтримував дружні стосунки з родиною Розеслава Рильського ще і в 50-х роках XIX ст.) [9], чи був це хтось інший, хто знав поета і опікувався ним. У час запросин до села Почуйків, де мешкали Рильські. Северин Гощинський був на нелегальному становищі через написання твору «Дума на руїнах Вітчизни», що потрапив до рук царських чиновників. Як пише Яніна Росновська, «Дума на руїнах Вітчизни» у списках дійшла до родини Рильських ще перед прибуттям поета. Родина зустріла його з великим захопленням. Запрошений матір'ю маршалка до свого маєтку в недалекому селі Покришеві, Северин Гощинський у листі до Вацлава Пілявського описував свої враження від перебування у великому пустому домі і від вихорів осінньої бурі, що від них стогнуть стіни і тріщить дах.

Після вчителювання у Рильських Северин Гощинський повернувся до свого шкільного товариша Пілявського, живучи то в його домі, то в садибах своїх товаришів М. Грабовського та Я. Креховецького. Саме в ротонді панського двору у с. Ліщинівці біля Умані (в маєтку Яна Креховецького) та в будинку М. Грабовського у містечку Олександрівці біля Чигирина і була написана поема Гощинського «Канівський замок» (1828), задум якої, за свідченням поета, виник за три роки до цього. Сталося так, що у наступні роки Северин Гощинський мусив залишити гостинні обшири Наддніпрянщини. Дороги поета простялися через Відень, Варшаву, де поет опинився у центрі повстання 1830 року, як його найактивніший учасник, далі — через Познань, Галичину, Львів, Краків. Пізніше, у 1838 році Гощинський оселився у Франції, де жив аж до 1872 року. На старості літ поетові вдалося повернутися в Україну. Він помер у 1876 році у Львові. Похований на Личаківському цвинтарі.

Основою до написання поеми стали легенди та перекази про Коліївщину, почуті у різних куточках України (Умані, Корсуні, Ліщинівці, Олександрівці та інших місцях). Однак чи не найважливішим підгрунтям до написання твору стали записи легенд у самому Каневі та його околицях. Як згадує Грабовський, у 1826 році вони з Гощинським здійснили подорож до Канева, де поет записав оповіді про знаменитого гайдамацького ватажка Микиту Швачку та про дружину управителя канівського замку (цю другу легенду поет вмістив у примітках до поеми). Вона стала основою для одної з сюжетних гілок поеми, пов'язаної з героїнею «Канівського замку» (Орлікою). Як свідчить автор, думка про розмову двох пущиків на стінах замку перед Коліївщиною з'явилися в нього під впливом крику сичів, що оселилися у комині його садової альтанки в Ліщинівці. Можливо, що у створенні картини темної осінньої ночі перед спаленням замку певну роль відіграли і спогади про осінні ночі у спустілому панському будинку Рильських у Покришеві.

У 1828 році «Канівський замок» вийшов у Варшаві окремою книгою. Відразу після виходу в світ поема викликала могутній сплеск

[9] *Zięba, Andrrej.* Rylski Tadeusz / biogram do «Polskiego slownika Biograficznego» /.— S. 1. (Копія дослідження та лист вченого були нам ласкаво видані для користування фондами Київського літературно-меморіального музею М. Т. Рильського).

відгуків і вражень — одних прихильних, захоплених силою твору що, за словами К. Вуйціцького, «дзвенів, як брязк сталі, а дихав кров'ю і пожежею», інших — злісних і похмурих, таких, що звинувачували автора у надмірному згущуванні фарб і надмірній поетизації учасників повстання. Справді, на фоні похмурих, зловісних краєвидів пізньої осені розгортається боротьба навколо замку, підступи і злочини панів караються косами і ножами повстанців, а потім надходить ще одна хвиля розливу крові — тепер на нелюдських тортурах гинуть гайдамаки. А кінець поеми з гіркотою та сумом оповідає про відхід у минуле кривавих сторінок Коліївщини, повернення давньої тиші і давніх злочинів. Образи поеми, окутані маревом поетової фантазії, народними віруваннями, пливуть наче грізні привиди серед осінньої темряви канівської ночі. За словами К. Арабажина, Гощинський сміливо зазирнув у давні часи. І хоч, за власним поетовим визнанням, «Канівський замок» був навіяний «Дівою озера» Вальтера Скотта, усе ж автор зумів надати своєму твору місцевого суто українського колориту. «Тут чути відгомони переказів» про Коліївщину, «яка була ще живою у пам'яті народній, картини, змальовані поетом, вражають силою драматизму і життєвою правдою».

Розглянемо глибше історичну основу поеми. Канівський замок, про який ідеться у творі, був побудований ще за часів Князівства Литовського. Він стояв, за словами Е. Руліковського, на тому місці, де пізніше був побудований дім повітового суду. На сьогоднішній день від нього не лишилося жодних слідів, хоча за свідченням Енциклопедичного словника Брокгауза і Ефрона, укріплений замок існував у Каневі до 1768 року, а ще у 1895 році можна було бачити рештки валу, що оточував його. Люстрації свідчать про занепад і руйнування замку вже в середньовіччі. Востаннє він був спалений під час Коліївщини. Різні історичні і фольклорні джерела по-різному відбили цю подію. За одними відомостями, у замку відбувався бій між канівським гарнізоном та гайдамаками («Коли Неживий з'явився в Каневі, пани замкнулись у замку, та гайдамаки змусили їх відтіля вийти, запаливши двір поручика, а од того двора загорівся і замок. Поляки, що вийшли відти, були заскочені не тільки гайдамаками, а й козаками, що були з ними в замку, а тепер пристали до Неживого» [10], «А там то пани зробили собі замочок, да аж у три ряди палями обгородили, да й заперлись там. А гайдамаки давай солому возить, да як запалили, то все там з панами і зо всім так вогнем і взялось!» [11], за іншими — уже на час Коліївщини замок був зруйнований і бій вівся не в замку, а в Успенському соборі. «Полковник Зеллер... недовго в замку тім міг боронитися, бо замок був зле до оборони готовий... з мешканцями замкнувся в широких розвалинах мурованої Успенської церкви». Вночі «вийшли з церкви тихо, прокралися через сплячі довкола юрми і, переправившись через Дніпро, утекли на той бік (з переказу)» [12]. Уява поета перенесла всі події твору в мури Канівського замку,— від розмови сичів над закоханою парою героїв до попелища, на якому зостались тільки мізерні рештки їхніх тіл. Поет черпав джерела для поеми з різних криниць — від переказів, почутих у панських дворищах, до оповідей з кріпацьких уст. Кожен струмінь залишив свій власний слід у творі, але переважна більшість художніх засобів поеми була все ж зачерпнута з народних уст — від легенд та переказів, що склали сюжет «Канівського замку», до мови, насиченої українськими словами, такої неподібної до мови жодного з попередніх творів польських письменників, зокрема й української школи. Поєднання різних фольклорних струменів, завіса таємничості, похмурого довкілля ніби огортає мороком дійових осіб «Канівського замку», однак бачимо тут й історичні постаті, зокрема мигцем з'являється згадка про Миколу Потоцького.

[10] *Шульгин Я.* Очеркъ Колієвщины по неизданнымъ и изданнымъ документамъ ближайшихъ гг. // Кіев. старина.—1890.— № 3.— С. 385.

[11] Украинские народные предания. Собралъ П. Кулишъ.— М., 1847.— Кн. 1.— С. 35.

[12] Słownik geograficzny Królewstwa Polskiego.— T. III.— Warszawa, 1882.— S. 806.

Характерно, що значна частина народних легенд та переказів, які використав у поемі Северин Гощинський, дожила на Канівщині до нашого часу. Пласт народних героїко-історичних легенд про гайдамаччину є чи не найдавнішим з тих, які ще не встигли забутися і які ще тримаються в пам'яті старшого покоління, хоча з ним вже може навіки піти в небуття. Проте супроти теперішніх відомостей тяжко собі уявити те розмаїття оповідей про гайдамаччину, яке міг чути Северин Гощинський. Сліди того багатства Канівщини ще частково віднаходимо у фольклорних збірках П. Куліша, М. Драгоманова, працях Е. Руліковського і Л. Похилевича та в інших джерелах. Історичним попередником оповідей про гайдамаччину є цикл зразків про Миколу Потоцького, який складає виразну частину переказів та легенд про знущання панів над кріпаками. На нашу думку, саме з циклу про Потоцького могла бути створена і одна із сюжетних гілок поеми (управитель замку силою примушує героїню твору Орліку одружитися з ним, вона після одруження вбиває чоловіка). Микола Потоцький, володар Канева, магнат, за словами Е. Руліковського, відомий своїми жорстокими «жартами» та нелюдськими витівками, надовго вбився у пам'ять канівцям. Як пише В. Антонович (теж на основі народних оповідей), одна з улюблених розваг його була в тому, що він наказував викрадати дівчат, увечері вінчався з ними, а на другий день кидав їх у ріку, зашитих у шкіряний мішок. Один із таких злочинів став основою до прекрасної народної пісні-балади «Бондарівна». Постать «пана Каньовського» також зв'язана з канівським замком — староста канівський «почергово то зачинявся в одному із місцевих монастирів», то «переселявся у канівський замок, оточивши себе слугами, шляхтичами і надвірними козаками, проводив час в оргіях, під час яких стріляв у людей, топтав народ конем, душив євреїв, укладаючи у вигляді снопів на вози і придавлюючи до смерті «рублем» (ломакою)» [13]. Не дивно, отже, що при наступі загону Семена Неживого на Канів, надвірні козаки Канівського замку перейшли на бік гайдамаків. У поемі Северина Гощинського на чолі надвірних козаків стоїть герой поеми Небаба, гордий бунтівник-повстанець, що мститься спочатку за зраду і ошуканство, а потім за кривду всього поспільства. У ньому при пильному погляді і детальнішому дослідженні можна було б, напевне, віднайти деякі риси одного з героїв Коліївщини, що був у Каневі, а саме Семена Неживого [14], славного своєю справедливістю і громадським устаткуванням, добру пам'ять про якого канівці зберегли на довший час.

В уяві українського народу, як вдало помітив поет, жодна більш чи менш важлива подія не могла відбутися без особливих знаків, що провіщали б її. Крик сичів за народним повір'ям віщує біду. Крик сичів на мурах Канівського замку попереджує про його загибель. А початок Коліївщини у поемі віщує причинна Ксеня, що біжить по Україні і добігає до Канева. Над нею в'ються круки, бо вона ні мертва, ні жива. Характерно, що для тяжких, трагічних часів у народній уяві межі між світом мертвих і між світом живих порушуються. Над Каневом спускається туман, пролітає «комета-різка», що також провіщає загибель. Має загинути Канівський замок, має загинути і гордий Небаба, що привів до Канева гайдамаків, а потому знов настануть панські злочинства і людське терпіння.

На основі народного переказу, пізніше записаного і Е. Руліковським, («...Регіментар Стемпковський, наздогнавши гайдамаків в лісах, біля села Пекарів розбив їх дощенту... І досі ще коло Пекарів місце, де була та сутичка, зветься «гайдамацьким яром») побудований і епізод поеми про поразку гайдамаків під Каневом. Герой має загинути нелюдською смертю — «воєвода Стемпковський придушив бунт український. Треба визнати, що кари не поступалися в лютості вчинкам провин-

[13] *Антонович Владимір.* Православный монастырь и его уніатская летопись // Кіев. старина.— 1882.— № 2.— С. 423—424.

[14] Дет. див.: *Шульгинъ Я.* Очеркъ Колієвщины по неизданнымъ и изданнымъ документамъ 1768 и ближайшихъ годовъ // Кіев. старина.—1890.— № 13.— С. 381—402,

них, вони роз'ятрили ще більше, ніж перестрашили народ український», писав у примітках до поеми Северин Гощинський. Поет шукав фарби для змалювання картин розправи у народних оповіданнях про мученицьку смерть гайдамаків, у художніх узагальненнях, витворених народом (криваві ріки — пор. переказ про страту у Кодні зі збірки М. Драгоманова — «недалеко був ярок і там став, то кров у воду бігла» [15], хмари круків над замученими, юрмища вовків, що шукають поживи на місцях страт).

По замучених залишаються високі гайдамацькі могили і легенди. «Вдалося авторові», писав С. Гощинський у примітках до поеми,— що «був у тій околиці, почути власне на місці» оповідь про сутичку гайдамаків з шляхтою під Мошнами. «Скрізь по соснових лісах, од Сміли аж до Мошнів, були курені гайдамацькі і традиція показує ті місця... І зараз ще на кожному кроці зустрічаються ще не розорані дощенту могили під травою і лісом, залишки замчищ польових, і чути можна цікаві перекази про місцеві випадки. Але ми те пускаємо мимо ока і вуха, тим часом вік минає, плуг рівняє витвір часів минулих, покоління за поколінням вмирає, а ми тратимо скарби, вартості яких навіть не знаємо».

І досі ще на Канівщині, як і на всій Наддніпрянщині, можна почути оповіді про гайдамацькі скарби та про гайдамацькі могили, що колись височіли серед поля, а тепер розорані (серед них були і ті, що їх бачив Гощинський). Можна почути оповіді про панські та гайдамацькі льохи, про давні місця кар і страт. Кожне місце-свідок зберігало пам'ять про минуле. Ще у 30-х рр. нашого століття, як свідчать оповідачі, жили у Каневі польські родини, які пам'ятали про те, що їхні предки були слугами при замку.

Краще збереглися міфологічні зразки, що живили поему (у Северина Гощинського на залитій кров'ю і слізьми землі панує царство нечистих духів — чорти крадуть повішеного з шибениці, чим провокують загибель замку, нечистий-вихор гуляє на роздоріжжях, утопленицяпричинна Ксеня женеться за Небабою, плачуть нехрещені душі, мана водить спізнілих подорожніх по нетрищах, біси справляють вночі учту). Сили пекла у поемі, згідно з народною традицією, постають то дрібними чортиками, що чинять химерні капості і з яких регочуть сичі на замкових мурах, то могутніми і жахливими силами, що фатально втручаються у життя людини. Поет не приховував того, що запозичував зображення демонів з народних джерел. У примітках до поеми він подав пояснення до деяких з них: «Все то витвори українського люду. За його уявленнями, вітер, що крутиться по полю, (...) є щось незмірно зле. Оповідають бувальщини про людей, що їх вітер той спіткав на своїй дорозі і які з того часу невідомо-куди зникли (...). Спадаюча з неба зірка є, на їхню думку, літавцем (видом повітряного злого духа). Про його кохання з молодицями можна часто почути. Думають також, що вмерлі нехрещені діти блукають (...), стогнучи і нарікаючи, доки хтось не насмілиться погукати їх і охрестити». Такі легенди ще й зараз можна почути на Канівщині. Однак це вже лише рештки того демонологічного світу, який існував раніше і був частиною щоденного життя. Северин Гощинський ще міг бачити і чути залишки старосвітської України з її безліччю легенд та переказів, чарівним поетичним світом, витвореним народною уявою, коли з кожних уст можна було почути сотні народних оповідей. То ж не дивно, що і поема, як душа Северина Гощинського, сповнювалася таємничими витворами народної уяви.

Не лише в сюжетних розгалуженнях та образах твору Гощинського бачимо вплив української народної поезії. У самій мові поеми зустрічаємо українізми (маячіти, яничарка (рушниця), отуманити, дрімати, відьма, одвірок, молодець, байдак, оселедець, осика, осичина, сваха, чагар, хутір, шрам та інші). Зустрічаємо згадки про народні свята —

[15] Малорусскія народныя преданія и разсказы / Сводъ Михаила Драгоманова. Изд. ЮЗО ИРГО.— К., 1876.— С. 209.

Івана Купала (у примітках С. Гощинського є опис його святкування коло Сміли), про вулицю і розваги молоді (у примітках наводиться переказ з-під Чигирина, чого молодь стала збиратися на вулицю: це, мовляв, походить від сторожі, яка пильнувала село від орди), згадуються сопілки та бандури.

З великою любов'ю описує Северин Гощинський краєвиди Канівщини — безкраїй Дніпро, світло рибалок на човнах пізньої ночі, столітні діброви біля Канева, широкі степи. Особливо вражаючим є опис Дніпра осінньої днини, коли Небаба у передчутті лиха вилазить на дуба, аби примітити ворогів, а натомість бачить тільки безмежні простори, Дніпро, що грає срібною хвилею, яри, захід сонця, що золотить хмари. Не збереглися імена тих, від кого поет записував народні перекази, хоча сам Северин Гощинський ще не раз повертався думкою до цих людей. Бачимо у примітках до поеми постать ченця, «наглядача в млині», що належав до найближчого монастиря, наочного свідка «бою гайдамаків під Мошнами». Значно пізніше, у «Щоденнику подорожі до Татр» (писаному у 1832 році) поет згадував ще одного з своїх інформаторів — мельника («був то старець, порядний господар, чоловік чесний, але в очах своїх сусідів вважався вовкулакою. Мовлено про те з певним співчуттям до нього як про нещастя фатальне, але заразом його боялись»). Ряд селянських імен (кріпаків, челяді при дворах, міщан) зустрічається і в листуванні Северина Гощинського перед і під час написання поеми.

І пізніше, вже за межами України Северин Гощинський не раз пригадував милі його серцю краєвиди і той світ, який його оточував в Україні, народні легенди та оповідання, звичаї та свята, народні пісні. «Бачиш в музиці думки українські,— писав він у «Щоденнику подорожі до Татр»,— поля України неозорі, журливі, а щось у них глибоко зворушливе».

Поет виїхав з України, а його поема стала важливою подією і для української літератури та культури взагалі, і для політичного життя України. Як писав К. Арабажин, саме від «Канівського замку» тягнеться нитка до руху хлопоманів «кінця 50-х — початку 60-х років». Мала поема особливе значення і для родини Рильських. Досить своєрідно склалася доля вихованця Северина Гощинського — Розеслава Рильського. Народившись у заможній родині, на старості літ він мусив дочасно розділити маєток між дітьми, щоб не збанкрутувати. В зображенні польських шляхетських істориків він постає як безвільний батько, що дозволив своїм синам стати хлопоманами; зі спогадів товаришів Тадея Рильського — паном-«мошрадзеєм» (себто консерватором-кріпосником), у якого весь час виникали суперечки з синами. Крайній вияв того варіанту залишився і у народній творчості, зокрема у легендах, що їх ще і досі можна почути у Романівці: лихий батько проклинає сина через його співчуття до кріпаків, позбавляє спадщини і виганяє геть із дому.

Однак обидві ті версії не мали під собою жодної підстави: батько любив своїх синів Тадея та Юзефа і підтримував їх у їхній дорозі. Багатий матеріал дають нам доноси (рапорти) на братів Рильських у фонді київського генерал-губернатора, які прямо вказують на «вину» Розеслава Рильського у такому напрямі виховання дітей (зокрема розповідається, як, проїжджаючи полем і бачачи, як його сини громадять разом з кріпаками сіно, Розеслав Рильський казав селянинові Євтушуку: «Хай паничі роблять і помагають»)[16]. Тут же в доносах говориться, що всі дії синів (робота в полі, народний одяг та співання народних пісень, подарунки кріпакам, частування селян, як ті вертаються з поля) чиняться з відома батька. В іншому доносі[17] зазначено, що Розеслав Рильський заступався за своїх дітей перед сусідами-поміщиками: «...Рыльскій началь было гласно оправдывать студентовь и образь ихъ мыслей... (...) Рыльскій всегда оставался при своемь убежденіи, а

[16] ЦДІА України у м. Києві, фонд 442, оп. 810, спр. 132.— С. 211—213.
[17] *Там же,* фонд 442, оп. 810, спр. 132.— С. 62.

остальные противь него». Доносилося і про те, що Розеслав Рильський дав дві тисячі карбованців асигнаціями Володимирові Антоновичу, аби той міг у 1861 році поїхати за кордон. Політичні репресії тяжко вдарили по родині: Розеславу Рильському довелося ще пережити і слідство над синами за їх просвітницьку діяльність, і смерть молодшого сина Юзефа.

Великим сином українського народу був Тадей Розеславович Рильський — просвітитель, глибокий знавець глибин народної душі, видатний фольклорист, етнограф, економіст, один із чільних діячів хвилі національного відродження 2-ої пол. XIX ст. Все своє життя він віддав для покращення життя земляків, для їх просвіти і захисту від сваволі царських чиновників. Все життя Тадея Рильського було невидимими нитями прив'язане до славного минулого України, зокрема до подій Коліївщини. Як писав Михайло Драгоманів, у праці «Історична Польща та великоруська демократія», у польських панських дворах імена Антоновича та Рильського називано як майбутніх організаторів нової Коліївщини, як майбутнього Гонти та Залізняка. Ще у студентські роки Тадей Розеславович вибрав своєю життєвою святинею принцип, проголошений його товаришем і однодумцем Борисом Познанським: «Я піду туди, куди піде мій народ, а той мій народ — український». Це було великим вчинком на той час, коли, за словами Рильського, «вельможна шляхта (...) простого селянина прозивала хамом, а словом «хлоп» вона лаялась, забула, що той нікчемний хлоп своєю працею її годує».

Легенди про Коліївщину Тадей Розеславович вперше міг почути ще в дитинстві у батьківському домі. Однак все багатство народних скарбів Тадей Рильський зміг побачити і почути, подорожуючи з товаришами по Україні (Волинь, Поділля, Київщина, Холмщина, Катеринославщина, Херсонщина за спогадами В. Антоновича), зустрічаючись з численними оповідачами. Не раз Рильський був і в Каневі (відомо, що у 1861 році він разом з товаришами — студентами Київського університету проводжав у останню дорогу Тараса Шевченка, разом з іншими копав землю та насипав могилу, але ще до цього він уже встиг разом з товариством хлопоманів обійти чи не всю Канівщину — колишні володіння Миколи Потоцького). Під час тих подорожей були почуті і записані народні зразки, які пізніше ввійшли до фольклорних збірок П. Чубинського, В. Антоновича та М. Драгоманова.

Життя селян на Канівщині через панські визиски та знущання було незвичайно тяжким. Поява незнайомих людей у народному одязі будила цікавість по селах і розпалювала народну фантазію. Один з таких випадків, коли студентів прийняли за таємних месників, згадував В. Антонович: «В Канівщині біля села Піїв ми зайшли в степовий шинок, де застали кілька чоловік селян. Одному з них в розмові видалося, що ми люди непевні. Він одвів нас осторонь і став нишком казати, що в їхньому селі пан дуже жорстокий, але багатий, і як ми шукаємо роботи, то він нас уночі проведе до двора. «Ви,— казав він,— справтесь з паном і забирайте собі всі гроші, я нічого не хочу, аби спекатись пана». Як ми не відмовлялись од цієї роботи, як не запевняли, що ми такими роботами не займаємось, чоловік нам не повірив і остався з думкою, що ми дуже обережні і незнайомому чоловікові не хочемо розказувати своїх діл» [18].

Спогади та перекази про Коліївщину були ще численними і яскравими і в селі Дударях, куди Тадей Рильський їздив до одного з найближчих своїх друзів Бориса Познанського (той за проханням своїх товаришів вирішив допомогти дударівській громаді вибитися із злиднів через оренду самими селянами панського маєтку). Як згадував Познанський, «Рильський приїжджав у Дударі, і я добре пам'ятаю його захоплення обстановкою і встановленими стосунками». Саме Борисові Познанському на основі народних переказів, вдалося встановити

[18] *Володимир Антонович.* Автобіографічні записки // Київ. старовина.— 1993.— № 4.— С. 101.

реальні події, що могли стати підгрунтям до виникнення відомої пісні-балади про Бондарівну — вбивство Миколою Потоцьким з рушниці дівчини у містечку Потоці на Канівщині. Праця Б. Познанського «Двѣ старыя украинскія пѣсни и по поводу ихъ», побудована на оповідях про канівського старосту, надрукована у «Кіевской старинѣ» була у бібліотеці Рильських.

Все своє життя Тадей Рильський дбав про захист нещасних і покривджених, прагнув пояснити селянам хитре плетиво тогочасних законів, аби вони могли боронитися (згадаймо хоча б його книгу «Сільські пригоди (про випаси)»). Як писав у некролозі Орест Левицький, «не лише місцеві селяни, а й дрібна шляхта, і навіть бідний клас євреїв — всі незмінно знаходили у Т. Р-ча братнє співчуття, корисну пораду і посильну допомогу (...). За те популярність Рильського серед місцевого трудового населення була надзвичайною». Народним захисником залишився Тадей Рильський і у народних легендах, що їх ще й зараз можна почути у селі Романівці на Сквирщині, де довгі роки жив і працював Тадей Рильський.

Діяльність Тадея Рильського на благо рідного народу продовжили його сини — Іван та Богдан Рильські, відомі українські перекладачі та Максим Рильський — видатний поет та науковець. Легенди про Коліївщину, почуті в дитинстві, оповіді про страшні знущання над кріпаками та народну відплату стали основою для кількох його творів, а особливо для поеми «Марина» (1933). Не раз згадував Максим Тадейович у своїх наукових працях і Северина Гощинського, підкреслюючи неповторну красу і силу його поеми. Як зазначав Максим Рильський «Северин Гощинський (1801—1876), можливо, найяскравіший і, безсумнівно, найдемократичніший представник «української школи». В знаменитій поемі своїй «Канівський замок» він дав правдиве зображення гайдамацького руху XVIII ст. Симпатії його явно на боці повсталих мас українського селянства» [19].

Життєпис роду Рильських та його оточення має багато силуетів, вартих проникнення у їх життєву долю та духовний світ. Постать Северина Гощинського — одна з найяскравіших серед них. Його душа залишила свої сліди у житті роду. «Канівський замок» став важливою віхою у осмисленні сутності Коліївщини, в утвердженні гідності людини та у відстоюванні нею своїх людських прав *.

Надія ПАЗЯК

Київ

[19] *Рильський Максим.* Зібр. творів у 20 томах.— Т. 14.— К., 1986.— С. 447.

* Висловлюю щиру вдячність працівникам Київського літературно-меморіального музею Максима Рильського за надану мені можливість користуватися архівними матеріалами родини Рильських.

ТРАДИЦІЙНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ДИТЯЧИЙ ОДЯГ

Традиційний селянський костюм належить до поліфункціональних компонентів матеріальної культури; відомо, що, окрім практичного призначення, він виконував інші функції. Однією з таких є соціальна, яка робила вплив і на безпосередній розвиток одягу. Особливості костюма, пов'язані з соціальною функцією, виявилися вже в дитячому вбранні.

Ця стаття є спробою розглянути традиційний одяг дітей в Україні XIX — початку XX ст. саме в світлі цієї проблеми. Ми обмежимося наймолодшою віковою групою: діти від народження і до 7—8 років. При цьому треба мати на увазі, що межі будь-якої вікової групи досить розпливчасті, нечіткі, оскільки були пов'язані з конкретною локальною традицією та з обставинами життя кожної окремої родини (кількість дітей, їх статевий та віковий склад тощо).

На прикладі небагатьох елементів, що складали традиційне вбрання дитини, спробуємо, по можливості, показати і те, яку об'ємну інформацію про традиції того чи того колективу і етносу акумулював у собі і передавав новому поколінню народний костюм.

Найпершим одягом, пов'язаним з немовлям, в українців, як і в інших народів, часто було убрання матері або батька, у яке за звичаєм приймали новонародженого або загортали невдовзі після появи його на світ. Здебільшого це старий ношений одяг. Найчастіше сорочка одного з батьків. П. П. Чубинський подає опис поліського звичаю, що побутував у XIX ст., коли сповивали новонародженого хлопчика у сорочку батька, а дівчинку — у материну, розрізавши її попередньо в трьох місцях; при цьому в рукав зав'язували шматок печини, вугілля та дрібну монету [1]. В батьківську сорочку сповивали немовля і на Полтавщині [2]. У бойків ще в 30-х роках XX ст. новонародженого загортали у материну запаску — «півку» [3]. З цього приводу один з дослідників писав: «Звичайно сповивають дітей у старі запаски, спідниці, підстеляють і покривають старим одягом...» [4]. Ці звичаї і пов'язані з ними магічні дії, імовірно, мали призвичаїти нову людину до оселі, де вона народилася, рідного вогнища, а також виражали побажання удачі, багатства (монета) [5].

Подібні звичаї були широко відомі у слов'янських народів. У росіян Рязанської губ. за хрестильну пелюшку нерідко правила вінчальна сорочка батька дитини [6]. В білорусів Мінської губ. у XIX ст. на немовля до року не одягали сорочки, а загортали хлопчика — у батькову сорочку, дівчинку — у спідницю матері [7]. Болгари для сповивання новонародженого використовували не лише одяг батьків, а й нерідко — діда чи бабці. При цьому бажали: «Хай росте дитина, як її батьки», «Хай доживе до старості, як бабуся й дідусь» [8].

У росіян звичай загортати немовля в материну сорочку зберігався подекуди ще у 20-і роки XX ст. [9]. Одначе в українців у цей час магічне значення звичаю поступово трансформувалося. Так, на Поділлі наприкінці XIX — початку XX ст. новонародженого загортали в сорочку, штани, кожух або будь-яку іншу одежину батька; пояснення селянами цих дій — «щоб батько його любив» — виглядає пізнім і, вочевидь, є подальшим розвитком давньої традиції [10]. Кожух як символ плодючості, достатку часто зустрічається у родильній обрядовості українців (на нього клали новонародженого; садовили дитину під час обряду «пострижин») [11].

Ймовірно, родильні обряди з одягом батьків, прийняття або сповивання (загортання) у нього новонародженого можна вважати першим актом призвичаєння до того соціального та етнічного середовища,

[1] Див.: Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским Географическим Обществом. Юго-западный отдел. Материалы и исследования, собранные действительным членом П. П. Чубинским. В 7-ми т. 1877.— Т. IV.— С. 9 (Далі — П. П. Чубинский. Труды...).
[2] Див.: *Иваница А.* Домашний быт малоросса // Этнографический сборник. Вып. I.— СПб., 1853.— С. 350.
[3] Фонди ІМФЕ.— Ф. 14—5, од. зб. 466, д.— Арк. 85.
[4] *Дерлиця М.* Селянські діти // Етнографічний збірник.— Львів, 1898.— Т. V.— С. 122.
[5] Про елементи родильної обрядовості українців, пов'язані з призвичаєнням до вогнища, див.: *Гаврилюк Н. К.* Картографирование явлений духовной культуры (по материалам родильной обрядности украинцев).— К., 1981.— С. 139.
[6] *Маслова Г. С.* Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник.— М., 1978.— С. 17.
[7] *Зеленин Д. К.* Описание рукописей ученого архива Императорского Русского Географического Общества. Вып. второй.— Пг., 1915.— С. 688.
[8] *Михайлова Г.* Социални аспекти на народното облекло // Българска етнография. Год. II, кн. 3—4.— Софія, 1976.— С. 14.
[9] Див., напр.: *Лебедева Н. И.* Материалы по народному костюму Рязанской губернии.— Рязань, 1929.— С. 23.
[10] *Казимир Е. П.* Из свадебных, родинных и похоронных обычаев Подольской губернии // Этнографическое обозрение (далі — ЭО). Кн. XXII—XXIII.— 1907.— № 1—2.— С. 209.
[11] Див., напр.: *Абрамов Иван.* Черниговские малороссы. Быт и песни населения Глуховского уезда.— СПб., 1905.— С. 27.

в якому він мав жити. В зв'язку з цим, на наш погляд, цікавою є традиція загортання, а також, як побачимо далі, й одягання, малих дітей у старий і новий одяг. Значною мірою ця традиція зумовлювалася, вочевидь, необхідністю швидкої зміни вбрання під час росту дитини, а також тим, що одяг у ранньому віці мав бути м'яким і не подразнювати шкіру дитини. Пелюшки для дітей також робили зі старого полотна, переважно із ношених сорочок. Вони були одним з традиційних дарунків, що їх приносили жінки під час відвідин породіллі [12].

Окрім раціонального, практичного значення звичаю використання ненового одягу та тканини для дітей, можна вбачати в ньому і деяке символічне значення. Можливо, що він вважався не таким «небезпечним» для немовляти. Доречно, на наш погляд, згадати тут український звичай XIX ст., згідно з яким перед одяганням нової сорочки з нею здійснювали певні апотропейні дії — пропускали гострий залізний предмет (ніж, голку) через отвір горловини до подолу [13]. Тобто нову сорочку вважали за необхідне зробити «безпечною» для її власника. Використання для малих дітей старого вбрання практикувалося і в росіян: у багатьох областях дітям ніколи не шили одягу з нової матерії [14].

Щонайперше використовували сорочку. Вона становила невід'ємну частину кожного традиційного комплексу вбрання українців (як і інших слов'ян). Ще в 40-х рр. XX ст. в окремих районах Закарпаття вона була «єдиним натільним і верхнім, святковим та буденним, домашнім і вихідним одягом жінок будь-якого віку і стану» [15]. В українців у XIX, а подекуди і на початку XX ст., підперезана сорочка нерідко вважалась єдиним, у тому числі святковим, вбранням дітей і молоді до певного віку.

Одягання першої сорочки на дитину в XIX — на початку XX ст. відбувалося ще в грудному віці. Їх не шили з нового полотна, пояснюючи це тим — «щоб, коли виросте, не рвав одягу» [16]. Таке пояснення, на наш погляд, є пізнім; однак важливо, що деяке магічне значення звичаю зберігається і на цьому етапі.

Сорочка виконувала, очевидно, деякі захисні функції: у болгар, наприклад, вважалося, що її «одягають, аби убезпечити новонародженого від злої долі» [17]. Серед нашого народу така охоронна функція простежується у звичаях, пов'язаних з «крижмом». Крижмо, як відомо, це шмат домотканого полотна певної довжини, що його приносила в дарунок новонародженому хрещена мати; на нього клали дитину після хрещення. Вірили, що крижмо здатне сприяти позитивному впливу на людину не лише в дитинстві, а і в більш зрілому віці. З цієї тканини робили згодом весільні рушники або наволочку для дочки, щоб добре у заміжжі жила. Іноді з крижма шили одяг дитині, який вона мала обов'язково зносити [18].

Захисну функцію виконувала і вишивка в дитячих сорочках. Давня її оберегова роль, орнаменту взагалі — широко відома. Дані по західних та південних слов'янах свідчать, що в XIX ст. існував звичай вишивати і дитячі сорочки, що мало насамперед апотропейне значення.

Серед святкового (іноді й обрядового) вбрання дитини сорочка відігравала неабияку роль. Її виготовляли з тонкого відбіленого полотна. Так звана «біла сорочка» була своєрідним естетичним еталоном

[12] *Гаврилюк Н. К.* Вказ. праця.— С. 77.
[13] *Франко І.* Людові вірування на Підгір'ю // Етнографічний збірник.— Львів, 1898.— Т. V.— С. 194; *Милорадович В.* Житье-бытье лубенского крестьянина // Киевская старина.— 1902.— № 10.— С. 77.
[14] *Бернштам Т. А.* Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX — начала XX в.— Л., 1988.— С. 69.
[15] *Шмелева М. Н.* Типы народной одежды украинцев Закарпатской области // Сов. этнография (далі — СЭ).— 1948.— № 2.— С. 134.
[16] *Дерлиця М.* Вказ. праця.— С. 122.
[17] *Михайлова Г.* Вказ. праця.— С. 13.
[18] *Гаврилюк Н. К.* Вказ. праця.— С. 117.

в костюмі українців [19]. Недарма казали на Чернігівщині: «Тоді в домі Великдень, як сорочка біла» [20]. На Волині в 30-х роках нинішнього сторіччя побутував звичай одягати на дитину «довгу сорочку» [21]. Коли малюк уже впевнено ходив, йому одягали щосуботи чисту сорочку — «під неділю» [22], але в понеділок робити це вважали за гріх [23].

На Полтавщині вірили, що одягати чисту сорочку в неділю зранку — то для бога, вдень — для людей, а після заходу сонця — для нечистого. Одначе дітям до року робили це в суботу — «бо буде лучче рости». У понеділок переміняти сорочку заборонялося звичаєм: гадали, що якщо це зробить жінка — в неї помре чоловік; якщо ж чоловік — така ж доля спіткає його дружину [24]. Нова сорочка для дитини не лише «позначала» недільні та святкові дні, але й виконувала іноді функції обрядового костюма. На Полтавщині одяганням нової сорочки супроводжувався обряд першої стрижки дитини — «пострижини».

Велике значення, що надавалося в народі дитячій сорочці, цілком зрозуміле, оскільки вона, як жодна інша частина традиційного вбрання, тісно пов'язана з її носієм. Будучи ніби «образом» людини, сорочка пов'язувалась у народних уявленнях з її здоров'ям і самим життям, а також з «душею».

Сорочка відігравала певну роль і в «лікуванні» хвороб, в тому числі серед дітей, особливо «зурочення», «переляку». Щоб не пристали уроки, на Чернігівщині дитині одягали сорочку «пазухою назад» [25]. Іноді дитину садовили на пічну лопату на припічку і, обливши водою, розривали на ній сорочку і спалювали в печі [26]. Подібний спосіб від зурочення практикувалося і в Прикарпатті ще наприкінці XIX ст. [27]. На Полтавщині роженицю лікували в такий спосіб: коли починався приступ, хворий мав скинути свою сорочку надворі, притиснути її чимось важким і бігти, не озираючись, до хати й одягти іншу сорочку [28]. На Західному Поділлі вірили, що хвороба може перейти від однієї жінки до іншої, якщо вони прали свої сорочки на одному камені [29].

В дитячому вбранні сорочка була основним, але не єдиним елементом. До початку XX ст. зберігалась традиція обов'язково підперезувати її поясом або мотузкою. Відзначимо, що сповите немовля також перев'язували вузьким пояском — звичайно старою крайкою матері (наприклад, коли несли до церкви). На Волині та Поліссі крайку в такий спосіб використовували в 30-х роках XX ст. [30].

Перше підперезування поясом дитини в окремих областях супроводжувалось деякими обрядовими діями. Його одягали не відразу після народження, а пізніше. При цьому час міг варіюватися залежно від місцевої традиції, проте часто наближувався до сорока днів. Так, на Холмщині у другій половині XIX ст. поясом перев'язували немовля на 40-й день, причому його знімали з того, хто першим відвідав у цей день оселю. Пояснювали це тим — «щоб у дитини була гарна талія» [31].

Ще у XIX — на початку XX ст. в народі зберігалося уявлення про те, що вийти «між люди» без пояса не можна. Наприкінці XIX ст. на півдні Чернігівщини жінка, навіть лягаючи спати, окрім сорочки, була

[19] *Білецька В.* Українські сорочки, їх типи, еволюція та орнаментація // Матеріали до етнології та антропології.— Львів, 1929.— Т. 21—22.— С. 48.
[20] Фонди ІМФЕ.— Ф. 2, од. зб. 54.— Арк. 128.
[21] *Там же.*— Ф. 2, од. зб. 54.— Арк. 156.
[22] *Там же.*— Ф. 2, од. зб. 54.— Арк. 128.
[23] *Там же.*— Ф. 1—К2, од. зб. 13.— Арк. 7 зв.
[24] *Милорадович В.* Вказ. праця.— С. 81.
[25] Фонди ІМФЕ.— Ф. 1—К2, од. зб. 13.— Арк. 7 зв.
[26] *Чубинский П. П.* Труды...— Т. IV.— С. 17.
[27] *Франко І.* Вказ. праця.— С. 213.
[28] *Зеленин Д. К.* Описание рукописей... Вып. третий.— Пг., 1916.— С. 1114.
[29] *Там же.*— С. 1074.
[30] *Кухарьонок Т. І., Російська З. П.* Родильна обрядовість на Поліссі // НТЕ.— 1985.— № 6.— С. 46; Фонди ІМФЕ.— Ф. 15—3, од. зб. 222.— Арк. 156; польові матеріали автора, Волинське Полісся, 1985.
[31] *Чубинский П. П.* Труды...— Т. IV.— С. 16.

одягнена у задню запаску з червоним поясом [32]. Пояс був обов'язковим у святковому одязі навіть найбіднішого селянина, про що свідчить і прислів'я: «Встав, заперезав сі, тай зовсім зобрав сі» (Буковина) [33]; щоправда, Я. Головацький наводить вказане українське прислів'я про хлопчаків, які до семи років ходили лише у підперезаній сорочці [34].

Етичні норми, пов'язані з ношенням пояса, засвоювалися змалку. «Не звичайно» було іти кудись, не підперезавшись»,— писав дослідник українського народного вбрання Б. Познанський. Він підкреслював таку ж необхідність пояса і в традиційному костюмі багатьох інших народів — «татар, турок, болгар, сербів, румун, чорногорців» — пов'язуючи це з символічним значенням пояса [35].

Імовірно, порівняно пізнім явищем можна вважати заміну в дитячому вбранні справжнього пояса мотузкою або чимось подібним. Однак головне, на наш погляд, те, що підперезування лишилось обов'язковим; той факт, що при цьому могла використовуватися й мотузка, загалом не суперечить традиції, за якою діти не носили нового та святкового одягу.

У досліджуваний період, як і в більш ранній час, пояс був також прикрасою костюма, насамперед святкового. До орнаменту поясів часто включались давні магічні знаки-обереги, символічне значення яких під цю пору було вже значною мірою втрачене; в XIX ст. у візерунок іноді «вписували» ім'я майстра, чи того, кому призначався пояс, дату і місце народження, фразу-побажання. Завдяки своїм «магічним» властивостям пояс відігравав помітне місце у традиційних обрядах українців, головним чином, у весільному, а також в інших обрядах, як сімейного, так і календарного циклу.

Окрім сорочки та пояса (мотузки), одяг дитини включав і шапочку-чепчик. Наприкінці XIX ст. шапочки хлопчиків та дівчаток іноді різнились за кроєм. Так, у Прилуцькому пов. Полтавської губ. хлопчикам шили конусоподібні шапочки, дівчаткам — округлі чепчики, але така відмінність, безумовно, є скорше винятком, аніж правилом. В інших регіонах, напр. на Чернігівщині, дитячі шапочки не мали статевих відмінностей. Як свідчать польові матеріали, подекуди на Чернігівщині ще в 20—30-і рр. XX ст. діти, незалежно від статі, могли ходити в підперезаній мотузкою сорочці та в дитячій шапочці аж до 10 років. «Колись ніхто простоволосим не ходив — ні чоловік, ні жінка, ні діти малі — лише відьми»,— розповідають старші селянки [36]. Це засвідчує етичні норми, що сформувалися в народі на основі давніх уявлень. Головний убір, як відомо, відігравав велику роль у традиційному вбранні, зокрема святковому та обрядовому [37].

Коли дитина могла самостійно пересуватись (повзати), для неї ставав необхідним теплий одяг. На Чернігівщині в цей час малюк одержував юпку — верхній сукняний одяг з рукавами, довжиною до колін, крій якої відрізнявсь од дорослого — дитяча мала ззаду розріз і зав'язки.

Дитячий костюм, як бачимо, складався з найнеобхідніших речей: сорочки з поясом чи мотузкою, шапочки і будь-якої теплої одежини. Статевих відмінностей не існувало. Наприкінці XIX ст. в окремих місцевостях спостерігаються деякі статеві відмінності, починаючи приблизно з 3-х років. На півдні Чернігівщини хлопчика 3—6 років можна

[32] Фонди ІМФЕ.— Ф. 2, од. зб. 54.— Арк. 3.

[33] *Кайндль Р.* Приповідки буковинських руснаків та гуцулів // Етнографічний збірник.— Львів, 1896.— Т. V.— С. 158.

[34] *Головацкий Я. Ф.* О костюмах или народном убранстве русинов или русских в Галичине и Северо-Восточной Венгрии.— СПб., 1868.— С. 48.

[35] *Познанский Б.* Одежда малороссов // Труды Двенадцатого археологического съезда в Харькове.— М., 1905.— Т. 3.— С. 208.

[36] Польові матеріали автора. С. Велике Устя Сосницького району Чернігівської обл., 1989.

[37] Символічне значення традиційних головних уборів почасти газглянуто нами у статті: *Гурошева Н. А.* Традиционные девичьи и женские головные уборы украинок и их роль в свадебной обрядности (середина XIX — начало XX в.) // СЭ.— 1990.— № 5.— С. 114—125.

було хоч пізнати за стрижкою — «з чубчиком» (дівчаток голили «кругло» і проколювали вуха для сережок). Подекуди це робили ще раніше — в два роки.

Новий одяг для дітей (як і в більш зрілому віці) справляли до великих празників — Різдва, Великодня, храмового свята. «Вербна субота — велика радість для дітей,— писав наприкінці XIX ст. дослідник Чернігівщини А. І. Малинка.— Майже в кожного є обновка до цього дня» [38]. У деяких селах Прикарпаття понеділок страсного тижня називали «красний торг», тому що цього дня купували все потрібне, в тому числі і новий одяг [39].

Відгомін обрядових дій, пов'язаних з дитячим одягом, зберігався подекуди до 20—30-х рр. XX ст. На Волині, одягаючи дитині будь-яку нову одежину, мати хрестила малюка та «хукала одежу» (ніби зігріваючи її), «щоб теплою була» [40].

Згідно з традицією, за якою дітям не шили нового вбрання, вони доношували одяг старших сестер або братів, батьків. Однак поступово дитячий одяг набув не характерної раніше престижної функції, що яскраво простежуються наприкінці XIX — на початку XX ст. В цей період дітям нерідко шили нове вбрання (насамперед у заможних родинах), яке часом копіювало дорослий одяг, або ж зберігало спрощений «дитячий» крій, виготовлений з нової тканини.

В останній третині минулого століття на Чернігівщині «панич» 9—10 років мав уже досить великий гардероб, до якого входили сорочка і штани, жилет, сюртук, чемерка (вид верхнього традиційного одягу, який на той час виходив з ужитку, дорослі вже не носили), кожуха, шапки та картуза, шийну хустину. З усього цього набору лише штани відрізнялись за кроєм від дорослих — шились «з розпиркою».

У селянському середовищі дитячий одяг, навіть новий, робився «на виріст» і звичайно справляв враження «з чужого плеча», зберігаючи, таким чином, деякою мірою давню традицію. Водночас престижна функція в дитячому вбранні набувала все більшого розвитку, і в наш час вона простежується серед сільського населення, так і городян.

Наталя ГУРОШЕВА

Київ

[38] *Малинка А. И.* Этнографические мелочи (Из местечка Веркиевки Нежинского уезда Черниговской губернии).— ЭО.— 1898.— № 1.— С. 161.
[39] *Франко І.* Вказ. праця.— С. 208.
[40] Фонди ІМФЕ.— Ф. 15—3, од. зб. 222.— Арк. 156.



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

У ВІНОК ШАНИ ВИДАТНОМУ НАРОДОЗНАВЦЮ УКРАЇНИ

(Покажчик праць Володимира Гнатюка і публікацій про нього)

Ім'я Володимира Гнатюка — видатного українського етнографа і фольклориста, мовознавця і літературознавця, історика, мистецтвознавця і перекладача, видавця та громадського діяча, члена-кореспондента Петербурзької Академії наук (1902), академіка АН України (з 1924 р.) — широко відоме в усьому світі. Кінець 1992 року приніс радість усім шанувальникам наукової спадщини вченого: побачив світ бібліографічний покажчик «Володимир Гнатюк. 1871—1926» Мирослава Мороза і Миколи Мушинки. Видало його видавництво Наукового Товариства імені Т. Шевченка у Львові в Першій серії «Бібліографія», т. 3, комісії бібліографії і книгознавства НТШ — «Науково-довідкові видання». Це перше об'ємне видання такого типу підготовлене і видане в Україні після смерті Володимира Гнатюка, а присвячене 120-річчю від дня народження великого народознавця.

Коли знайомишся з матеріалами покажчика, то перед очима постає величний науковий і громадянський подвиг кволої здоров'ям, але сильної духом людини-вченого, вражає енциклопедичність його знань, різнобічність наукових зацікавлень і вимальовується на повний зріст постать славного українського етнографа і фольклориста, якому нема рівних у тогочасній і нинішній слов'янській фольклористиці.

Покажчик «Володимир Гнатюк. 1871—1926» — це бібліографія праць Володимира Гнатюка та критичної літератури про нього. Він був підготовлений понад двадцять років тому кандидатом філологічних наук Ярославом Морозом зі Львова, до якого мною подано близько двохсот описів матеріалів. Покажчик був додатком до наукового збірника «Володимир Гнатюк. Документи і матеріали», що в той же час був укладений до видання науковцями Центрального державного історичного архіву України у Львові та Етнографічно-меморіального музею В. М. Гнатюка у Велесневі до 100-річчя від дня народження вченого і мав побачити світ 1971 року у видавництві «Каменяр». Але його спіткала трагічна доля, як і сотні тисяч інших видань у період 60—80-х років: він не був надрукований!

До наукового збірника було подано оригінальні світлини за 1898 та 1904 роки, на яких поруч з Михайлом Грушевським, Іваном Франком, Богданом Лепким, Федором Вовком та іншими великими дочками і синами України сфотографований Володимир Гнатюк; рідкісні документи та листи НТШ, підписані Михайлом Грушевським — головою, Володимиром Гнатюком — секретарем цієї наукової інституції; багато інших матеріалів, що засвідчують щиру дружбу і співпрацю Володимира Гнатюка з багатьма видатними громадянами України, то нема навіть вже що й казати, щоб це видання могло піти у світ!

У бібліографічний покажчик були введені рецензії на наукові публікації та праці Володимира Гнатюка, написані Михайлом Грушевським та рядом інших діячів української літератури, історії, науки і культури, чиї імена було суворо заборонено згадувати, а їхня наукова спадщина була під сімома замками.

Варто згадати про те, що свою першу книгу закарпатського фольклору «Етнографічні матеріали з Угорської Руси» (т. 1, Львів, 1897) Володимир Гнатюк присвятив своїм вчителям, товаришам та співробітникам у Науковому Товаристві імені

Т. Шевченка — Михайлові Грушевському та Івану Франкові. А захист В. Гнатюком М. Грушевського перед тенденційними нападами Вахнянина — «Відповідь п. Вахнянинові» («ЛНВ», т. VIII, кн. 12, 1899), спільне опрацювання в 1899 році статуту «Українсько-руські видавничої спілки»; редагування «Літературно-наукового вісника» (1899—1906) разом з Михайлом Грушевським та Іваном Франком або редагування і видання ним книжечки-оповідання Михайла Грушевського «Бех-аль-Джугур» та праці «Б. Хмельницький»?

У «Науковому збірнику, присвяченому Михайлові Грушевському» (Львів, 1906), який підготував Володимир Гнатюк, він опублікував дві свої розвідки «Зносини українців із сербами» (с. 378—408) та «Народна пожива на Бойківщині» (с. 576—594). Що ж говорити про листа, з яким 1911 року В. Гнатюк разом з М. Грушевським звернулися від імені НТШ до підготовчого комітету святкування 100-річчя від дня народження Тараса Шевченка в Москві, де висловлено гострий протест з приводу заборони святкування Шевченківського ювілею в Україні («Хроніка НТШ», Львів, 1911, вип. II, ч. 46, с. 13)?

Володимир Гнатюк написав вступну замітку до статті Михайла Грушевського «До управління українського правопису» та опублікував її разом з працею в «Літературно-науковому віснику» (1926, т. IXXXIX, кн. III, с. 272—276). А на смерть свого товариша і соратника Михайло Грушевський написав некролог «Академік Володимир Гнатюк. 1871—1926» («Україна». К., 1926, кн. VI, 182—190). То ж не могло бути ніякої мови, щоб надрукувати з такими матеріалами цей бібліографічний покажчик у ті часи.

Минали дні за днями, роки за роками, а надія на видання не покидала нас і ми працювали над доповненням покажчика: все фіксувалося на каталожні картки Мирославом Морозом та мною, що побачило світ від 1971 року. А за той понад двадцятирічний час було багато опубліковано в Україні і поза її межами: перевидавалися праці Володимира Гнатюка, праці монографії, статті про вченого, про вшанування його пам'яті, нариси-путівники по Музею академіка у Велесневі, матеріали про святкування 100-, 110- і 120-річчя від дня народження народознавця.

Наукові кола прагнули, щоб таки видати бібліографічний покажчик в Україні. Керівництво Наукового Товариства імені Т. Шевченка у Львові за ухвалою Видавничої ради НТШ вирішило видати бібліографічний покажчик «Володимир Гнатюк. 1871—1926» окремою книжкою, укладачами якого є львів'янин Мирослав Мороз і пряшівець Микола Мушинка із Словаччини, а відповідальним редактором — уродженець Тернопільщини, вчений секретар НТШ Олег Купчинський.

Покажчик разом з додатками охоплює 1446 позицій. Весь обсяг матеріалу подано у двох розділах: «Праці Володимира Гнатюка» і «Критична література про Володимира Гнатюка». У першому розділі матеріал розташовано в тематичному порядку: записи фольклору, етнографічні дослідження; літературознавчі дослідження; мовознавчі студії; праці з питань історії, громадського життя, науки, педагогіки, культури; публікації про пресу, періодичні та неперіодичні видання, звіти установ; переклади; листування. У другому розділі виділено в окремі підрозділи: «Некрологи з приводу смерті В. М. Гнатюка, «Музей В. М. Гнатюка в селі Велеснів Монастирського р-ну Терноп. обл. Відкриття 31 травня 1969 року», «До 100-річчя від дня народження В. М. Гнатюка», «Повідомлення про відзначення ювілею 100-річчя від дня народження В. М. Гнатюка», «Наукова конференція, присвячена В. М. Гнатюкові. Ужгород, 15—16 жовтня 1971 р.», «Відкриття пам'ятника В. М. Гнатюкові на його могилі на Личаківському кладовищі у Львові 12 листопада 1971 р.», «120-річчя від дня народження В. М. Гнатюка».

Книга має чудовий науково-довідковий апарат, який складається з чотирьох покажчиків: покажчик назв праць Володимира Гнатюка, іменний, географічний та предметний покажчики, що добре прислужаться усім, хто глибоко і всебічно знайомитиметься, вивчатиме багатющу наукову спадщину Володимира Гнатюка та літературу про нього.

Цінним у покажчику є те, що кожний підрозділ першого розділу подає прижиттєві видання праць чи інших публікацій Гнатюка, доповнений в хронологічному порядку виданнями, що побачили світ уже після смерті вченого. Так, подано праці академіка, що видані в Україні, Словаччині, Югославії, США.

До другого розділу введено публікації праць про Володимира Гнатюка, що вийшли у світ поза Україною: у Словаччині, Югославії, Німеччині, Канаді, Польщі, Румунії, США, Франції, Австралії.

Заслуговує великої похвали підрозділ «Листування», в якому вперше подані відомості про публікації листів І. Франка, М. Коцюбинського, Лесі Українки, К. Квітки, М. Сумцова, Б. Грінченка, А. Кримського, Марка Черемшини, І. Панькевича, Ф. Колесси, В. Короленка, І. Буніна, М. Горького, О. Шахматова, М. Врабеля, Ю. Біндаса, І. Полівки, І. Горака, Ф. Тихого, Р. Гульки, Ф. Главачека, А. Черни, Ч. Зібрта, Л. Нідерле, М. Мурко, І. Зілинського, Ф. Корша до Володимира Гнатюка та його листів до них

У другому розділі зафіксовано праці та публікації про Володимира Гнатюка, які належать вченим з різних країн: українцям Михайлові Яценку, Наталі Шумаді, Олексієві Дею, Миколі Сиваченку, Вікторії Маланчук, Вікторові Чабаненку, Йосипові Дзендзелівському, Федорові Погребеннику, Михайлові Гуцю; Миколі Мушинці, Михайлові Гиряку, Оресту Зілинському, Йосипові Шелепцю (Словаччина), Франтішеку Главачеку, Франтішеку Тихому (Чехія), Дюрі Латяку, Романові Мизю, Миколові Цапу, Юлияну Тамашу, Миляні Радованович (Югославія), Іванові Ребошапці (Румунія), Богданові Романенчуку (США), Володимирові Кубійовичу (Франція).

Сюди ж увійшли, зокрема, матеріали про вченого, які належать перу тернопільчан: І. Герети, О. Петраша, М. Чорнописького, П. Медведика, І. Михайлюк, В. Хоми, М. Костенка, І. Горбатого, М. Ониськіва, Б. Демківа, А. Паламара, І. Зіньчака, В. Васьківа, П. Баб'яка, С. Стельмащука, Г. Черниxівського, Б. Мельничука, І. Дуди, Р. Пилипчука, О. Федорука, В. Лавренюка, Я. Гайдукевич, І. Зелено, О. Черемшинського.

Дуже шкода, що не виділено в окремі підрозділи «Збір експонатів та створення музею В. М. Гнатюка» у Велеоневі» і «Відкриття пам'ятника В. М. Гнатюку в селі Велеонів», до яких мали б увійти публікації про те, як розшукувалися та збиралися експонати з усього світу: документи, світлини, прижиттєві видання праць, меморіальні речі вченого та членів його сім'ї для майбутнього музею та про історію (і нелегку!) будівництва спеціального будинку для експозиції оселі академіка в його родинному селі. А публікацій було дуже багато, починаючи від 1961 і по 1969 роки. Та матеріали з урочистого відкриття пам'ятника вченому 23 травня 1971 року.

А скільки б виграв покажчик, коли б мав підрозділ «Образ Володимира Гнатюка в художній літературі»! Адже багато письменників написали твори, де одним із героїв є Володимир Гнатюк. А до постаті вченого у своїх творах зверталися Леонід Смілянський, Ірина Коцюбинська, Тарас Франко, Касян Гранат, Максим Рильський, Іван Пільгук, Михайло Івасюк, Роман Іваничук, Петро Колесник, Дмитро Бедзик, Петро Гуріненко, Лідія Шевело, Володимир Вихрущ, Роман Лубківський та інші.

На жаль, не потрапили до покажчика відомості про відкриття меморіальних та пам'ятних знаків, присвячених вченому, що були встановлені в Івано-Франківську, Бучачі, Криворівні та Велеоневі, про найменування вулиць його іменем у Львові, Івано-Франківську, Тернополі, Бучачі, Монастириських та Руському Керестурі (Югославія), надання імені В. М. Гнатюка Велеснівській неповній середній школі!

А особливо дивує те, що таке науково-довідкове видання побачило світ дуже мізерним тиражем: 400 примірників! А спадщиною та науковим доробком вченого цікавляться в США, Канаді, Франції, Австралії, Німеччині, Румунії, Угорщині, Югославії, Польщі, Чехії, Словаччині, Молдові, Білорусії, Росії, і не скоро настане той час, щоб перевидати бібліографічний покажчик «Володимир Гнатюк. 1871—1926» в Україні.

Рецензований покажчик — цінне видання, яке розраховане на дослідників фольклору та етнографії, філологів, істориків національного відродження і науки, студентів, усіх, хто цікавиться науковим, громадським та культурним життям України в останньому десятилітті XIX — першій чверті XX століття. Перегортаючи сторінки цього видання, перед зором зринає життєвий і науковий шлях Володимира Гнатюка, і ще раз переконливо підтверджує, що вчений завжди і всюди виступав за єдність і соборність українських земель і українського народу, а це для формування національної соборницької свідомості українців, що жили під різними окупаціями й витворювали відмінні форми життя і способи думання, мало і має сьогодні велике значення.

Щире спасибі укладачам цього унікального видання — Мирославові Морозу та Миколі Мушинці за їхню сумлінну працю, яку вони так любовно вплели у вінок шани Володимирові Гнатюку!

Остап ЧЕРЕМШИНСЬКИЙ

с. Велеснів,
Тернопільщина



ХРОНІКА

КАРПАТОЗНАВСТВО — СПРАВА МІЖДЕРЖАВНА

Один з відомих українських поетів образно назвав Карпати краєм, у якому навіть «...ріки угору течуть». І справді, це — унікальний регіон не лише у географічному, але й державно-політичному, етнічному, господарському і культурному відношеннях, своєрідний вузол, у якому тісно переплітались інтереси багатьох європейських держав та їх народів.

Здавна були у центрі уваги дослідників багатьох країн проблеми активних міграційних рухів у Карпатах, історія їх заселення, колонізації, зіткнення різних етнічних груп і культурних впливів. Але в багатьох випадках їх тлумачення залежало від політичних і національних уподобань авторів. Це особливо чітко простежується на прикладі народознавчих досліджень українських горян — бойків, лемків, гуцулів. Щоб легше можна було їх зденаціоналізувати, українські територіально-етнографічні групи чужинці намагалися відокремити од українського кореня. Свідомо чи несвідомо народжувалися тлумачення й «теорії» про їх неслов'янське походження. Найдавнішою і найпоширенішою є теорія волоської колонізації Східних Карпат. Вперше (1848 р.) її висунув польський історик О. Стадницький. Згодом його послідовниками стали чеський історик К. Кадлец, румунський історик І. Ністор, сучасні польські дослідники К. Добровольський та Р. Рейнфус. Останнім часом навіть в Україні набуло поширення політичне русинство. Його «теоретики» спростовують приналежність бойків, лемків і гуцулів до українства всупереч історико-етнографічним фактам.

Звичайно, дослідження прогресивних учених протистояли таким концепціям. В українській народознавчій науці з цього погляду завдячуємо працям І. Франка, В. Гнатюка, В. Шухевича, І. Вагилевича, Я. Головацького та інших, які постійно підкреслювали на власних конкретних спостереженнях однотипність народного побуту і культури українського населення по обох схилах Карпат.

Ці традиції в дослідженні народної культури українських горян продовжив Інститут народознавства АН України, який сформувався на базі колишнього Музею етнографії та художнього промислу, згодом — Львівського відділення ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Для співробітників установи регіон Карпат завжди був сферою наукових зацікавлень. Ними здійснено цілий ряд експедиційних обстежень культури і побуту населення в різних напрямках від головного Карпатського хребта. В ході польових досліджень зібрано цінний фактологічний матеріал про землеробство, тваринництво, домашні промисли, звичаї, обряди й вірування, словесний фольклор. Зібрані польові матеріали разом з літературними джерелами послужили основою для написання грунтовних праць з питань карпатознавства. Першою підсумковою працею у цьому напрямку стала монографія д. і. н. Ю. Г. Гошка «Населення Українських Карпат XV—XVIII століть. Заселення. Міграції. Побут» (К.: Наук. думка, 1976). Слідом за нею в наступні роки вийшли друком монографії «Етнографічне дослідження Бойківщини» д. ф. н. Р. Ф. Кирчіва, «Полонинське господарство Гуцульщини другої половини XIX — 30-х років XX ст.» М. Д. Мандибури, «Народне лікування українців Карпат» З. Є. Болтарович, «Народне харчування українців Карпат» Т. О. Гонтар, «Народна агротехніка українців Карпат другої половини XIX — поч. XX століть» С. П. Павлюка, «Промисли і торгівля в Українських Карпатах XV—XIX століть» Ю. Г. Гошка, «Походження українських карпатських і прикарпатських назв населених пунктів (відантропонімні утворення)» М. Л. Худаша та М. О. Демчук тощо. Недавно вийшла друком у видавництві «Наукова думка» ще одна грунтовна монографія М. С. Глушка «Шляхи сполучення і транспортні засоби в Українських Карпатах». Комплексне дослідження культури та побуту окремих етнографічних груп українців Карпат здійснено у таких колективних працях як «Бойківщина. Історико-етнографічне дослідження», «Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження». Завершить дослідження етнографічних груп українців Карпат тритомна колективна праця «Лемки та Лемківщина», яку готує до друку колектив співробітників Інституту спільно з лемкознавцями Польщі, Словаччини, Канади. Паралельно розпочато підготовку таких робіт як «Сакральна дерев'яна архітектура

 ISSN 0130—6936 Нар. творчість та етнографія, 1995, № 1

українців Карпат» (Я. М. Тарас), «Похоронні обряди українців Карпат» (Р. Б. Рузій), «Народні ігри та розваги українців Карпат» (Н. А. Шляхтовська), «Народні будівельні традиції в Українських Карпатах II пол. XIX — поч. XX століть» (Т. М. Файник) та інших.

Своєрідним підсумком карпатознавчих досліджень має стати конкурсна тема Державного фонду фундаментальних досліджень «Етногенез та етнічна історія населення Східних Карпат» (керівник — С. П. Павлюк). Її розробка має забезпечити аргументовану критику упереджених політикоамбітних та шовіністичних версій тлумачення цієї проблеми, в тому числі — волоської колонізації Східних Карпат, сучасного «русинства» і т. п. Автори проекту та його виконавці виходять з того, що ідентифікувати етнічну приналежність тих чи тих явищ у традиційній культурі населення досліджуваного регіону, грунтовно висвітлити процес формування українських етнографічних груп можна лише на основі детального аналізу антропологічних, археологічних, історичних, етнографічних, фольклорних, лінгвістичних та інших джерел. Ось чому до цього фундаментального дослідження, головним виконавцем якого є Інститут народознавства, залучено фахівців з багатьох академічних інститутів та вузів України, наслідком якого стане видання чотиритомної фундаментальної праці.

Все це, без сумніву, засвідчує масштабність карпатознавчих досліджень в Інституті, які здобули міжнародне визнання. У свій час його науковці вже брали активну участь у роботі Міжнародної комісії дослідження культури населення Карпат і Балкан (МКККБ). Тут готувалися окремі розділи з питань народної архітектури, відгонного скотарства та інших до міжнародних наукових синтезів. На жаль, комісія діяла більше 30 років під егідою Москви в рамках наукового співробітництва країн — членів РЕВ.

Внаслідок відомих політичних змін у центральній та Східній Європі, зокрема розпадом колишнього Радянського Союзу, МКККБ практично припинила свою діяльність. Долалася до цього і передчасна смерть активного організатора спільних міждержавних карпато-балканських народознавчих досліджень Вацлава Фролеца. Однак переживаючи посткомуністичний період в Європі, науковці країн цього регіону не повинні обмежуватися в дослідженнях рамками своїх країн. Адже самоізоляція шкідлива не лише для народознавчої науки, але й стосунків між країнами-сусідами. Кожен народ має знати кращі здобутки в культурі, побуті, історії свого сусіда. Від цього залежить повага і взаєморозуміння між ними. А такій благородній меті певною мірою і слугували спільні міжнародні народознавчі дослідження, взаємообмін новими ідеями, новими науковими методами і джерелами. Їх координатором мала стати відповідна міжнародна комісія, яка діяла б у рамках Міжнародної асоціації Академій наук. Виходячи з того, що дослідження традиційної культури населення Карпат і Балкан — справа міждержавна, Інститут народознавства при підтримці Академії наук України виступив з ініціативою відновити діяльність МКККБ. Після тривалого листування з зацікавленими інститутами та Академіями наук ряду європейських країн було отримано згоду провести міжнародну робочу нараду представників національних секцій колишньої МКККБ щодо відновлення її діяльності вже в новій якості.

Така нарада відбулась 29 листопада — 1 грудня 1993 р. у Львові на базі Інституту народознавства. В її роботі взяли участь, крім української сторони, представники національних секцій від Молдови (професор Валентин Зеленчук — Інститут етнографії і фольклору АН Молдови), Польщі (доктори наук Данута Тилкова та Христина Германович-Новак — Краківське відділення Інституту археології та етнології ПАН), Румунії (доктор Раду Октавян Майер — Інститут етнографії і фольклору АН Румунії), Словаччини (професор Магдалена Парикова — кафедра етнології філософського факультету університету Я. Каменського), Угорщини (доктори Петер Вереш і Пірошка Сабо — Етнографічний інститут Угорської АН), Чехії (доктор Лідія Петранова — Інститут етнографії та фольклору Чеської АН та Ярослав Штіка — Скансен у Рожневі під Радгостом). На жаль, з невідомих причин не брали участі в нараді представники національних секцій балканських країн.

Коротким вступним словом нараду відкрив директор Інституту народознавства АН України д. і. н. Степан Павлюк. Присутні хвилиною мовчання вшанували пам'ять покійного Генерального секретаря МКККБ Вацлава Фролеца, члена секретаріату Юліана Бромлея та інших покійних нині членів національних секцій.

З привітанням від представника Президента України у Львівській області п. Степана Давимуки та обласної державної адміністрації виступив начальник обласного управління культури п. Зеновій Мазурик.

З привітанням-відповіддю виступили д-р Данута Тилкова (Польща), д-р Ярослав Штіка (Чехія) та д-р Петер Вереш (Угорщина). Вони висловили задоволення з приводу того, що після тривалої перерви представники національних секцій зібралися на території незалежної України обговорити питання щодо відновлення діяльності МКККБ. Одночасно висловили жаль з приводу відсутності делегацій від балканських країн, що утруднює відновлення діяльності цієї міжнародної наукової організації в межах Карпат і Балкан.

Згідно з програмою міжнародної робочої наради директор Інституту народознавства Степан Павлюк доповів про доцільність відновлення роботи МКККБ як міжнародної наукової інституції, яка б у рамках Міжнародної асоціації Академій наук могла забезпечити участь учених зацікавлених країн у спільних міжнародних дослідженнях культури та побуту населення окресленого регіону. Доповідач виклав основні засади діяльності комісії, закладені у проектах Статуту та Довготривалої програми. Обговорення їх зайняло весь перший день робочої наради.

Наступного дня тривала зацікавлена дискусія у формі доброзичливості і взаєморозуміння. В обговоренні основних засад діяльності МКККБ та її довготривалої програми взяли участь всі представники на-
пропозиції докторів Данути Тилкової
ціональних секцій. Висловлено ряд пропо-

зицій та критичних зауважень. Оскільки в нараді не брали участі представники національних секцій балканських країн, залишається відкритим питання про їх подальшу участь у роботі комісії. Було підтримано (Польща), Ярослава Штіки (Чехія), Романа Кирчіва (Україна) щодо відновлення діяльності комісії тимчасово в межах Карпат. Але це не виключає можливості ученим балканських країн в майбутньому прилучитися до діяльності цієї міжнародної інституції. Відповідно до цього і внесено зміни до проекту Статуту.

До з'ясування участі національних секцій балканських країн в роботі комісії вирішено тимчасово надати їй назву «Міжнародна комісія дослідження культури населення Карпат», тобто МКККБ. Однак, як зазначено у протоколі Міжнародної робочої наради, її визнано спадкоємцем МКККБ. Виходячи з цього, визначено основні завдання комісії на найближчий період. Національні секції зобов'язані підготувати відповідні розділи до спільних наукових праць з питань народної архітектури (житло), відгінного скотарства та фольклору. Наступними спільними дослідженнями мають стати проблеми народної архітектури, народної агротехніки, транспорту і засобів зв'язку. Про остаточну розробку планів-проектів з цих питань та їх безпосередніх виконавців буде вирішено на наступній робочій нараді, яка має відбутися у травні 1994 р.

Були обговорені й інші організаційні питання. Для керівництва невідкладними справами МКККБ обрано Тимчасовий секретаріат комісії. До його складу ввійшли повноважні представники національних секцій, які брали участь у роботі міжнародної наради. Головою Тимчасового секретаріату одноголосно обрано директора Інституту народознавства АН України д. і. н. С. П. Павлюка.

Тимчасовому секретаріату доручено з'ясувати можливість і бажання національних секцій балканських країн щодо їх подальшої участі в роботі комісії, організувати формування керівних органів національних секцій, підготувати до травня 1994 р. проведення загальних зборів МКККБ для обговорення ряду невідкладних завдань.

Центр керівництва комісією, який до цього тривалий час перебував у Братіславі, відтепер перенесено до Львова.

Корнелій КУТЕЛЬМАХ

Львів

КОНФЕРЕНЦІЯ ДОСЛІДНИКІВ КУЛЬТУРИ БАЛКАНСЬКИХ СЛОВ'ЯН

Протягом двох днів 9—10 жовтня 1993 року на одній з центральних вулиць Бєлграда у меморіальному будинку Воїслава М. Йовановича-Марамбо, відомого сербського драматурга, критика, літературознавця, професора і дипломата, проходила міжнародна наукова конференція «Магічне та естетичне у народному мистецтві балканських слов'ян». Камерна атмосфера будинку-музею, в якому нині міститься відділ фольклору та бібліотека, у фондах якої видання з фольклору та архівні матеріали, надала особливого звучання і відчуття взаєморозуміння і вагомості обговорюваних проблем. Конференція, проведення якої було забезпечене фондом Сороса в рамках програми «Схід-Схід», засвідчила актуальність дослідження естетики фольклору, вивчення співвідношення магічного та естетичного у народній творчості. Серед учасників конференції були як відомі фольклористи, так і молоді науковці з Югославії, Болгарії, Росії, України, Македонії. Ряд доповідачів вирішував питання специфіки фольклору в аспекті співвідношення магічного та естетичного у різних жанрах, зокрема: В. Гусєв (Санкт-Петербург) «Діалектика естетичних і магічних функцій у весняній обрядовості», Х. Крнєвич (Бєлград) «Магічні елементи як компоненти естетики (на прикладі народної лірики)», Б. Путилов (Санкт-Петербург) «Естетика магічного у південнослов'янському епосі», М. Детелич (Бєлград) «Магічний захист межі у епічній картині світу», М. Дрндарська «Трансформація ролі помічника з казки у епічній народній поезії», С. Петрович «Міфічно-магічний еротизм у народній ліриці».

Синкретизм народної творчості, анімістичне сприйняття природи, віра в силу вимовленого слова, різноманітні види магії, що виразно збереглися в багатьох календарних звичаях та родинних обрядах, створили загальні константи обрядового шару фольклору слов'ян. Аналіз типологічно подібних та генетично споріднених традицій обрядового тексту як на вербальному рівні, так і на рівні кореляції текст-ритуал, дає можливість зробити висновок про релевантність традиційних уявлень у культурній практиці в цілому та семантико-функціональну роль магічної практики у естетичному оформленні тексту зокрема. Про це йшлося у доповідях: В. Кузманової (Софія) «Магічно-продукуючий характер та функція болгарських лазарських пісень», Я. Докманович (Бєлград) «Інтегративний підхід до спостережень за обрядом лазарування у південній Сербії», О. Васич (Бєлград) «Додоли у Сербії», Д. Девича (Бєлград) «Язичеське сприйняття життя у сучасних піснях для бджіл та у голосіннях». Б. Йовановича (Бєлград) «Магічно-анімістичний аспект народного мистецтва сербів», Н. Челаковського (Скопле) «Магія та обряди для захисту від страху та хвороб у південно-західній Македонії», Н. Любинковича (Бєлград) «Залишки мітраїстичного культу у народних піснях».

Магія у народному мистецтві знаходить вияв у різних формах і видах, відбиваючись на рівні мікро- та макроструктури фольклорної культури. Відгомін традиційних уявлень знаходимо як у сучасній фольклорній творчості, так і в художній професійній творчості, у якій символіка

архетипу-коду віддзеркалює найдавніші форми історичної пам'яті людства. Ці та інші питання піднімалися у доповідях Г. Краєва (Софія) «Магія — картина світу», Д. Айдачича (Белград) «Розвиток естетичної функції магії у народній творчості», П. Бочкова (Софія) «Між традиційною магією та магією традиції», Н. Чаусидиса (Скопле) «Міфічна картина та її функції у культурі балканських слов'ян», О. Микитенко (Київ) «Мотив будівничої жертви у слов'ян», Л. Раденковича (Белград) «Символіка форм у магії».

Сучасне життя нерідко позначене зверненням до досвіду етнографічних знань традиційної культури. Складним комплексом, у якому знайшли поєднання емпіричні знання, народна традиція, засоби лікувальної магії, є народна медицина, де магія один з необхідних компонентів практики народного лікування, цікавий збереженням пережитків давнього світогляду. Цій проблемі було присвячено доповіді Є. Міцевої (Софія) «Колишні чаклуни та сьогоднішні екстрасенси», М. Беновської, часу», І. Тодорової (Софія) «Магія та (Софія) «Екстрасенси — маги нашого ритуал», які засвідчили значну роль вербальної магії у психотерапії сьогодні, проаналізовали усталені формули вербальної магії.

І, нарешті, ще один важливий аспект вербальної магії та її ролі у сучасному фольклорному процесі зачепила у своїй цікавій доповіді «Замовляння у сучасному політичному житті Болгарії» Р. Іванова (Софія). Дослідниця, яка плідно працює над вивченням особливостей фольклорної комунікації сьогодення, переконливо показала універсальність фольклорної структури замовляння та його функціонально-семантичних рис для передачі сучасних політичних настроїв і вимог. Традиційні фольклорні жанри, таким чином, стають свідоцтвом нашої бурхливої епохи і напруженого ритму сьогодення, вимагаючи від науковців подальшого вивчення тенденцій сучасного фольклорного процесу.

Оксана МИКИТЕНКО

Київ







З НАШОЇ ПОШТИ

ВІДРОДЖЕНА МОЗАЇКА ХЕРСОНЕСУ

В епоху раннього середньовіччя візантійська культура визначала архітектурний вигляд Херсонесу. В місті, де укріпилося християнство, з'явився тип храму, характерний для Візантії. Потрібно зазначити, що антична базиліка є його праобразом. Але спочатку вона використовувалася не для богослужіння. Там проводили збори, підписували торговельні угоди, засідали судді. Базиліка в її класичному вигляді становила собою криту колонну залу. З утвердженням християнства як державної релігії вона з деякими змінами стала основним типом храму. В неї потрапляли через два притвори — екзопартек (зовнішній) і нартекс (внутрішній), проходили по нефам — подовжніх частинах зали, відокремлених один від одного колонадою, і підходили до абсиди, алтарної ніші. Перед алтарем інколи робили поперечний неф, так званий трансепт, від чого храм набував форми витягнутого хреста, або нагадував літеру «Т». Така хрестоподібна будова, увінчана куполом, така архітектурна конструкція була надзвичайно поширена в хрестово-купольному храмі у Візантії.

Латинське за формою і грецьке за походженням слово базиліка має значення «царський дім». Якщо одним з призначень базиліки був критий базар, а його галереї мали назву судових, то базиліка — «царський дім», або влади, на випадок проведення в ньому судових засідань, репрезентувала вже не державну, а судову владу. Потім її місце зайняла релігія.

Просторі будівлі базилік задовольняли вимоги християнської обрядовості. Велике значення церковники надавали внутрішньому оформленню храму. Ось чому, кожний, хто потрапляв у храм, опинявся в «неземному, священному світі» з величезною кількістю повітря, барв і світла. Особливе значення у внутрішньому оздобленні храму набував монументальний живопис. Стіни в ньому розписувалися мінеральними фарбами, або прикрашалися мозаїчними картинами.

В мозаїчних підлогах Херсонесу, як і ранньовізантійському мистецтві взагалі, відчутний відхід від реалізму в живопису, що був властивий античній мозаїці. Реалізм у живопису поступився місцем умовним і статичним зображенням, що ніби завмерли, символізуючи християнські символи, або тільки орнаменти. І в цьому виявлялася роль християнської церкви, яка вимагала не реалізму в мистецтві, а зречення від нього, абстрагування і аскетичності. Це аскетичне мистецтво, візантійське за своїми завданнями і стилем, наслідували херсонеські майстри мозаїки, які прибули, мабуть, з міст Малої Азії, або Греції, або самої столиці, де чимало близьких аналогій херсонеським мозаїкам.

Великі площини підлоги в храмі VI ст. зберегли складні мозаїчні візерунки, але крім геометричних ліній майстри-мозаїсти тут використа-

чи емблеми із зображенням християнських символів — чаш, птахів і кіл.

Техніка виконання мозаїчної підлоги тісно пов'язана з античними традиціями. Основним матеріалом для мозаїк Херсонесу були породи природного походження. Для цього в Херсонесі зазначені майстри використовували проконнеський білий мармур, місцеве жовте вапно, балаклавські гірський піщаник і рожевий мармур. Для кіл, що перетиналися брали темно-червону цеглу і лише зрідка кля синього і зеленого кольорів використовували скляну смальту.

Твори одного з пластичних мистецтв давнини, створені середньовічними майстрами, і нині викликають захоплення своїми витонченими лініями і тонкими кольоровими сполученнями. Їхньому відродженню зобов'язані одному з організаторів Кримської археології О. І. Домбровському і знавцю античного і середньовічного Херсонесу, ззавідуючому відділу реставрації заповідника С. Г. Рижову, які разом з робітниками-реставраторами продовжили традиції візантійських і місцевих майстрів мозаїки. Килими різнобарвних мозаїк, які бачимо під час відвідування Херсонесу, нагадують дещо в стародавніх руських храмах, створених не без допомоги візантійських архітекторів, каменотесів, майстрів мозаїки. Мистецтво середньовічної Русі тісно переплітається з візантійською художньою системою: Київська Русь зробила візантійську спадщину своїм надбанням, надихнувши його глибоким творчим перевтіленням.

Борис СЛУЧАНКО

Керч

ОБРАЗ ДЕРЕВА ЖИТТЯ В КИЛИМАХ ПОДІЛЛЯ

У наш час повертаються з небуття національно-культурні цінності й світоглядні принципи, засновані на сприйнятті людини як невід'ємної частини космологічної системи. Особливої ваги і притягальної сили набувають твори народного вжиткового мистецтва. В них теми співвідношення людського і природного, земного і космічного закодовані в системі символіко-метафоричних знаків.

Образ Берегині — чи не найбільш об'ємний. Його суть закладена в елементах килимового орнаменту, що об'єднують символіку прадавніх землеробських знаків з функціями оберега. Найулюбленіша в пантеоні астральних богів, Берегиня уособлює Природу і їй підпорядковане все суще. В килимі вона відтворена величним Деревом Життя у вигляді ромбів з розлогими гачкуватими відростками, дрібними узагальненими жіночими зображеннями. Згадані реліктові елементи килимового орнаменту людська свідомість наділяла апотропеїчними властивостями і визначала як обереги дому, сім'ї, духовності. Привнесення їх у інтер'єр житла мало забезпечити добробут і щастя родині. Подільський килим у своїй орнаментальній системі зберіг усі три втілення Берегині. Цьому сприяла роль тканих виробів у інтер'єрі жител на Поділлі. Килим з чільного місця у хаті щедро передає сконцентровану в ньому позитивну енергію.

Ткацтво, один з найстаріших технологічних процесів на землі, вплинуло на кристалізацію форм килимового орнаменту. Умовність зображень збільшило їхнє символічне звучання. Образи Дерева Життя та ромба з гачкуватими відростками — «баранячими рогами», відомі ще з часів трипільської культури, закладені в два протилежні напрямки композицій подільського килима. Неподібні зовні обереги по-різному відтіняють улюблену в народному мистецтві Берегиню. В даній статті спробуємо пояснити їхнє значення в широко відомих композиціях.

Ромб з гачкуватими відростками щільно вкладається на килимовій площині за схемою прямої або скісної карти. Повторюваність мотиву підкреслює його значення як символу родючості, засіяного поля. Бере-

гиня тут виступає уособленням землі-матері[1]. Довершеною формою даної ідеограми є мотив «подільської рожі» в традиційних залавниках та тридільних настінних килимах. Поділля. Контури відростків пом'якшуються і переходять у пелюстки розети. Зачаровує плавний хід величних, на повну висоту центрального поля, ромбових фігур.

Образ Дерева Життя в килимі переданий вазоном. Казкова рослина стрімко виносить обабіч розмаїті варіанти квіткових мотивів на галузках, гордовито підіймаючи вгору найпишніший стрижневий цвіт. Вертикаль вазона, залежно від ступеня стилізації килимового орнаменту, підсилюється чітко окресленою основою — потовщення стебла, трикутної підставки чи бароккового горщика. Килими Поділля вкриті цілим пралісом таких вазонів. За їх деталізованими елементами квітів, листя, стебел, ваз схована Берегиня. Вона втілена в Дерево Життя, уособлюючи першоджерело світотворення — нашу Галактику[2]. Однак його величне первинне значення у мотиві «вазона» відкидає можливість сприйняття звичайним квітучим деревцем, що виростає з підставки — глека.

Відомі дві килимові композиції з вазонами. Першу репрезентує поширений на Поділлі залавник. На його довгастій витягнутій площині їх розміщується в ряд три і більше. Друга композиційна схема відповідає прямовисній орієнтації килима. Зменшені й дуже геометризовані вазони розташовані в кілька рядів один над одним чи у шаховому порядку.

Рідкісні екземпляри килимів, що походять переважно з Наддністрянських теренів, вміщують на вертикальній площині один велетенський деревоподібний мотив. Таке композиційне вирішення сприяє сприйняттю килимового рисунка як графічної схеми світобудови. За народними уявленнями, Світове дерево сягає верховіттям неба, сполучаючи його з землею. По ньому Бог сходить на діл у світле свято[3]. Умовний двовимірний тканий простір через квітуче дерево передає одне з найстародавніших уявлень про вертикальну систему градацій і перетворень у Всесвіті[4]. Його тридільність є відображенням трьох складових: потойбічного світу (рівень вазона), реальності (стовбур й бічні квіти) та оселі Бога (верхів'я та осьова квітка).

Килимовий вазон частково втратив глибинне змістовне навантаження. Цим можна пояснити доповнення основних мотивів меншими рослинними зображеннями, а також птахами, тваринами, фігурками людей та сюжетними сценками. Величина мотивів, їх співмірність залежить від значення і ролі в композиції. Вагомість, глибина поняття, що стоїть за деревом-вазоном, виділяє його з-поміж доповнюючих елементів композиції. Поширене в подільському килимі зображення птаха — символ долі, покровитель жінки, дітей, шлюбу, за своєю суттю органічно вплітається в канву основного сюжету. Зображення птахів підкреслюють, що вершина вазона є символом небесної сфери. Вони вільно літають поміж гіллям, підносячись до центральної квітки.

Прагнення олюднити килимовий сюжет, підсилити суть оберега в рослиннім мотиві «вазон» виявилося в зображенні жіночих фігур. Вони невагомі й менші від квітучого дерева. Їм не потрібна лінія «землі» для опори. Вони вільно розташовані в килимовім просторі десь на рівні реальності — обабіч стовбура і поміж віття. «Лялечки» або «чоловічки» з складеними у молитовному і, водночас, владному русі руками нагадують знаки-ієрогліфи. Вони променіють до нас енергією відкритих долонь. У їх основі відчувається архаїчний зміст. Жіночі фігурки перебрали на себе функції Берегині, щоправда, в більш земній якості. В цьому образі Всесвіт звужується до меж рідної домівки, хати[5]

[1] Див.: *Крутенко Н.* Українські обереги // Образотворче мистецтво.— 1991.— № 3.— С. 23.
[2] Див.: *Знойко О. П.* Міфи Київської землі та події стародавні.— К., 1989.— С. 50.
[3] Див.: *Гоголь Н. В.* Майская ночь, или утопленница // Сочинения.— Л., 1952.— С. 25.
[4] Див.: *Найден О. С.* Орнамент українського народного розпису.— К., 1989.— С. 64.
[5] Див.: *Скуратівський В.* Берегиня.— К., 1987.— С. 6.

Маленькі берегині подільського килима персоніфікують у собі життя родини.

Поєднання Дерева Життя та жіночої фігури — глибоко змістовне, воно асоціюється з плодючістю. Ці образи не лише сусідять у композиції подільського килима, але й здатні зливатися: фігура жінки переходить у вазон. Дослідники відзначили архаїчний характер такої метаморфози [6].

Сюжетні сценки у подільському килимі — ще один засіб для надання життєвості килимовому сюжету. Вони поширені в залавниках. Сценки із зображенням людей і тварин розміщені у вільних проміжках широкої габи та центрального поля. Умовною лінією «землі», до якої прив'язується сценка, є межа центрального поля і габи. Майстри виявляли велике вміння у кількох рисах передати суть зображуваної події, яскраво окреслити рухи, характер та настрої персонажів. Назва сценки часто поширюється на весь килим, і вазони відступають до ролі тла. Сюжетні зображення з'явилися в останній чверті XIX століття, відтворюючи дійсність. Вони не були виявом локальної формотворчості лише в килимарстві Поділля. Килими з сюжетними вставками — ланка цілого ряду сюжетно-тематичних доповнень у багатьох видах мистецтва на межі XIX—XX століть. Фольклорна активізація даного явища свідчила про втрату на той час магічних обрядових властивостей килима, про звуження поняття форми від символу до звичайної жанровості. Ввійшовши у килим-залавник явище сюжетних вставок залишилося цілісним і неповторним. Будь-які намагання відродити і тематично оновити його в інших суспільно-історичних умовах лишатимуться штучними.

Отже доповнення орнітоморфними, антропоморфними зображеннями та жанровими сценами не можна сприймати як позитивне явище. Вони відволікають від домінанти — вазона. Досвід килимарства XIX ст. засвідчив, що вводити нові форми в його художню систему можна після вивчення основних принципів трансформації елементів реального світу мовою знаків і символів. Формальні пошуки у килимовій композиції (компілятивне поєднання елементів з давніх зразків) не визначать подальшого шляху розвитку килимарства Поділля. Для відродження високохудожніх його традицій потрібні знання про давні обереги нашої землі.

Львів

Олена ПАДОВСЬКА

Див.: *Маслова Г. С.* Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник.— М., 1978.— С. 115.

ДОСЛІДНИК НАРОДНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПОЛТАВЩИНИ

В архітектурний комплекс вулиці Жовтневої міста Полтави гарно вписався будинок музичного училища імені М. В. Лисенка. В одній з його кімнат міститься музей «Музична Полтавщина», відкритий 1978 року з нагоди 75-річчя створення цього навчального закладу. Организував його, а пізніше й очолив педагог і композитор Михайло Андрійович Фісун (1909-1994). Він зібрав для цього музею тисячі цінних документів — книжок, фотознімків, унікальних предметів, нотних аркушів, афіш, альбомів про щедрі таланти землі полтавської. Всі ці експонати розташовані по розділах. Перший присвячений Миколі Віталійовичу Лисенку (1842-1912 рр.), другий — історії училища і третій — діячам культури, життя і творчість яких пов'язані з Полтавщиною.

Народився М. А. Фісун у Полтаві в сім'ї робітника. Коли ще навчався в школі, на нього звернули увагу два відомих музиканти — Василь Верховинець та Федір Попадич. Це вони порадили здібному юнакові вступити до музичного училища. Потім він продовжив навчання



Фісун М. А. Фото 1960 р.

у Київському музично-драматичному іститутi імені Лисенка (диригентсько-хоровий відділ), де вивчав диригування у О. Г. Климова, гармонію — у В. П. Смекаліна, поліфонію у Л. М. Ревуцького. Після цього жив і працював у Полтаві. Колишній Голова об'єднання самодіяльних композиторів Полтавщини, заступник Голови правління Полтавського відділення Музичного товариства УРСР, педагог, диригент, фольклорист, М. А. Фісун протягом багатьох десятків років трудився на ниві самодіяльного композиторського мистецтва. Працював викладачем музично-теоретичних дисциплін у Полтавському музичному училищі, був його директором, завідував кафедрою музики і співу педагогічного інституту імені В. Г. Короленка, 40 років був диригентом інститутського хору, художнім керівником державної філармонії.

Михайло Андрійович з перших днів брав участь у Великій Вітчизняній війні як командир взводу зенітно-артилерійської батареї. Саме на фронті народилися перші його пісні «Бойова зенітка», «Пісня про Сталінград» та ін.

Після війни композитор був незмінним керівником цілого ряду хорових ансамблів, які займали перші місця на обласних і республіканських оглядах, виступали з концертами в Харкові, Києві, Львові, Москві, Ленінграді. Він виховав цілу плеяду композиторів, артистів, закоханих в пісню людей, зокрема благословив у велике мистецтво народних артистів М. Кондратюка, А. Кикотя, Р. Кириченко (Корж), заслужених артистів України В. Міщенка, В. Єфремова та багатьох інших.

М. А. Фісун багато працював з поетами-піснярами Андрієм Пашком та Миколою Пойдеменком. Були написані пісні «Про щиру дружбу», «Ой піду я садом» та інші, які увійшли до репертуару обласної хо-



Фісун М. А. У Музеї Полтавського музичного училища ім. М. В. Лисенка. Фото 1985 р.

рової капели та ансамблю бандуристів обласної філармонії, а аранжирована народна пісня «Місяць на небі, зіроньки сяють» виконується капелою «Думка».

Всього ж автор написав більше сотні музичних творів. Ним зібрано, упорядковано та частково передано у фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології близько 600 народних пісень, шість десятків з них аранжирував він сам. Його пісні були надруковані в збірниках «Золотий наш урожай» (1952), «Свет советов» (1955, Ч.С.С.Р.), репертуарний збірник (1957, № 6), «Назустріч фестивалю» (1957), «Самодіяльний театр» (1958), «На допомогу художній самодіяльності» (1959), «Співає Полтавщина» (1961), «Полтавські зорі» (1965), «Співає Полтавщина» (1974).

Фольклорні записи, впорядковані М. А. Фісуном, друкувалися у журналі «Народна творчість та етнографія» (1938, № 4), збірниках «З альбомів збирачів народних пісень» (1963), «Українські народні пісні» (1955), «Народ про релігію» (1958) тощо. Окремі статті на музикознавчі теми вміщені в збірниках, журналах, альбомах.

За невтомну працю музиканта, педагога й композитора М. А. Фісуна свого часу нагороджено Почесними Грамотами Міністерства культури та Міністерства освіти республіки, Почесною Грамотою Президії Верховної Ради УРСР, йому присвоєно почесне звання «Заслуженого працівника культури України».

Незважаючи на роки, М. А. Фісун продовжує творчу працю, пише пісні, обробляє народні твори, бере активну участь у громадському житті міста Полтави та області. Хорова самодіяльна народна капела Ветеранів Великої Вітчизняної війни та праці при Будинку культури облміжколгоспбуду в кожному своєму виступі виконує «Пісню ветеранів», Михайла Фісуна на слова учасниці хору Антоніни Лук'янової. В ній є такі слова: «Навіки з піснею в серцях, в борні та праці». Це сказано і про нього, автора популярної пісні, людини щедрої душі, великого таланту.

Ганна ДЗЮБА

Київ

УКРАЇНСЬКА ХАТА

Київська художниця Валентина Подкопаєва займається реставрацією творів українського іконопису. Реставратор вищої кваліфікації, вона врятувала ікони XVI ст. в Овручі на Волині, в с. Колодному на Закарпатті, відродила до життя іконостаси Троїцької надбрамної церкви, Всехсвятської, Хрестовоздвиженської, Андріївської церков у Києві.

Нині художниця протягом кількох останніх років працює над відновленням Козелецького іконостасу (церква Різдва Богородиці в Козельці). Валентина Подкопаєва виявила нову грань своїх творчих зацікавлень — це українські хати різних регіонів, зокрема Поділля, Полтавщина, Чернігівщина. Вона поставила за мету зафіксувати всі зникаючі старі хати, яких уже мало залишилося в Україні. Вона поспішає це зробити, бо вони катастрофічно зникають. Прекрасні старі оселі села Сорочинців Полтавської області замальовані нею вже не існують, так само як і в Козелецькому районі на Чернігівщині, де в селі Бобровиці в 1944 р. в подібній хаті народилася художниця. Вона майстерно передала їхню гармонію з оточуючим середовищем — мистецьким, естетичним, де формувалася ментальність нашого народу. Саме це поставила за мету художниця. В неї болить душа, що традиції зникають, що наші онуки вже не побачать цього, хіба що в музеї просто неба.

Надзвичайно важливо, що її твори — не сухі етнографічні замальовки протокольного характеру, а справжні живописні перлини з усім багатством колористичної гами, майстерністю розкутого соковитого мазка.

Високому артистизму пензля вона завдячує своїм вчителям — Карпу Дем'яновичу Трохименку, Олександру Івановичу Сиротенку, в яких вона навчалася в Київському художньому інституті.

Можна провести паралель — як у Канаді І. Булавицький виконує подвижницьку роботу, замальовуючи останні зникаючі хати, так у нас на Наддніпрянщині — В. Подкопаєва за покликом серця взялася за нелегку справу і зробила вже багато. Це вже тепер — історичні документи.

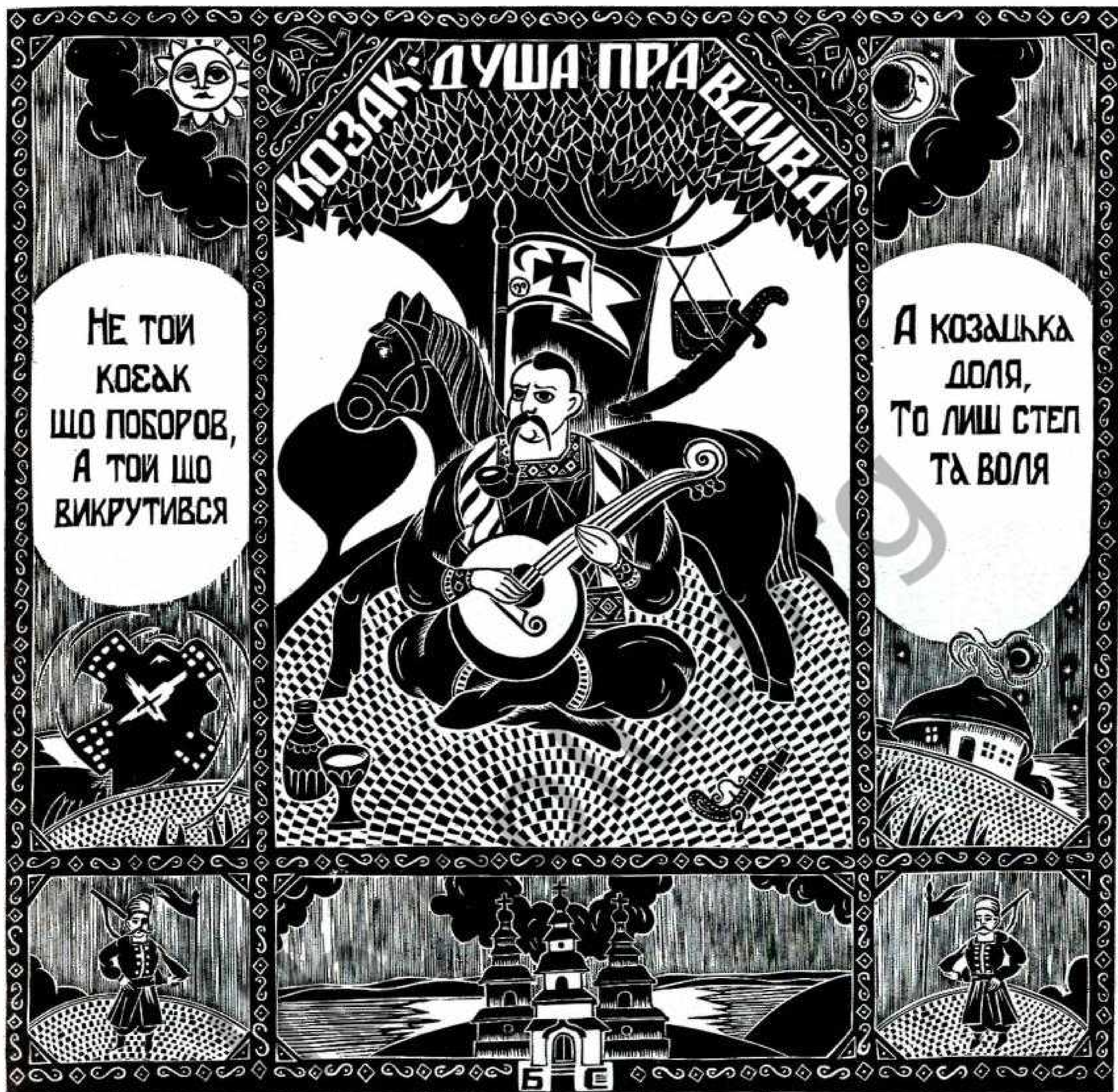
Проте яка подальша доля її творів? Художниця їх не продає, але хоче, щоб їх бачили люди. Велика серія «Українські хати» могла б прикрасити експозицію музею.

Київ *Інна ПАРХОМЕНКО*

IN THIS ISSUE

FROM THE HISTORY OF SCIENCE, CULTURE AND EVERYDAY LIFE. 3. *Zheplynsky Bohdan.* A Classic of Kobza-Music of the Late 19th and Early 20th cent. (On a Centenary of Hnat Honcharenko's Birth). 6. *Chmelyk Roman.* Christian Fundamentals of the Ukrainian Family (second half of the 19th and early 20th cent.). 11. *Yashchenko Leopold.* Ukrainian Folk Song in the Urban Milieu. 17. *Lashchuk Yuri, Oshurkevych Olexyi, Khvedas Andriy.* The Study of Folk Culture in Volyn in the 19th and First Half of the 20th cent. 25. *Selivachov Mykhailo.* Evolutionary Processes in the Ukrainian Folk Ornamentation at the End of the 19th in the 20th cent. 36. *Lebedev Georgy.* Folk Nature of Vasyl Krychevsky's Painting. MAN OF ART AND FOLK ART. 42. *Verkhovynets Yaroslav.* Six Publications of a Manual for Studying Ukrainian Folk Games (From the History of «Vesnyanochka», a Book Written by Professor V. M. Verkhovynets). MONUMENTS OF CULTURE. 50. *Katernoha Musy.* Gates in Folk Architecture. ESSAYS, SKETCHES. 56. *Havryshchuk Anatoly.* Podillian Malanka on the Dniester River Banks. FOLK TALENTS. 60. *Yaremko Bohdan.* Status of Folk Musicians of Turkivshchyna (From Findings of Folklore Expeditions). 62. *Kovalenko Anatoly.* Decorative Carving in the Poltava Region. 65. *Shevelyov Sergei.* Clay Toys Made by Olga Shiyan. WORD OF YOUNG RESEARCHER. 68. *Pazyak Nadiya.* The Rulsky's Family and Severyn Hoshchynsky. 78. *Hurosheva Natalya.* Traditional Ukrainian Garments for Children. SURVEYS, REVIEWS, ANNOTATIONS. 84. *Cheremshynsky Ostap.* To a Garland of Respect of the Outstanding Ukrainian Specialist in Science of People (An Index of Works by Volodymyr Hnatyuk and Publications about Him). NEWS ITEMS. 87. *Kutelmakh Kornely.* Science of the Carpathians as the Inter-State Affair. FROM OUR MAIL. 90. *Sluchanko Borys.* Revived Mosaics of the Chersonese. 91. *Padovska Olena.* A Life Tree Image in Carpets of Podillya. 93. *Dzyuba Hanna.* An Investigator of the Folk Music Culture in Poltavshchyna.

НА ОБКЛАДИНЦІ: І. 4 с. — І. С. Гоменюк. Декоративний розпис «Оргинія». Умань 1913. 4 с. — Федір Панчук. «Дев'ятий день». Декоративний розпис. С. Петриківка, 1988.
У ЗАСТАВКАХ РУБРИК використано зразки сучасних витинанок В. Корчинського.



Буртовий Анатолій.
«Козак — душа правдивая».
Ліноріт.
Київ, 1993.

Індекс 74328

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ



НАУКОВА ДУМКА